Michelangelo **ANTONIONI**

YAPI KREDİ

Michelangelo **ANTONIONI**

"Bu katalog, 9. İstanbul Uluslararası Film Festivali kapsamında yer alan Ustalara Saygı:Antonioni bölümü sponsorluğunu yapan Yapı Kredi'nin sinemaseverlere bir armağanıdır."

İtalyan Kültür Merkezine, yardımlarından dolayı teşekkürü borç biliriz.

Koordinasyon: *Murat Ermert*
Yayına hazırlayan: *Nilüfer Tokman*
Grafik: *Ertan Ergönül*
Çeviri: *Turhan Ilgaz*

Yapı Kredi geleneğinde kültür etkinliklerinin her zaman ağırlıklı bir pay tuttuğu bilinir. Folklordan musikîye, plastik sanatlardan edebiyata yayılan bir yelpazede, 45 yıl içinde, gerek yayınlar aracılığıyla, gerekse farklı türden gösterilerle bu geleneğimizi kesintisiz biçimde sürdürmeye çalıştık. Koleksiyonlarımızda sikkeler, kumaşlar, büyük ustaların resimleri, kıymetli yazmalar yanyana geldi; Münir Nureddin Selçuk'un eserlerini hem uzunçalar, hem de CD halinde sunduk; edebiyat ve sanat dünyamızın önemli imzalarını yayımladığımız kitap ve dergilerde bir araya topladık: "Sanat Geceleri"nden Gençlik Festivali'ne, "Hünernâme"den Bolşoy gösterilerine Yapı Kredi'nin mührü pek çok olayın altında kendisini gösterdi.

IX. İstanbul Uluslararası Filim Festivali'nde Antonioni'ye ayrılan "Ustalara Saygı" bölümündeki dokuz filmin gösterimine Yapı Kredi'nin destek sağlamasını, bu geleneğin yeni bir halkası olarak yorumlamak gerekir. Öte yandan, bu destekle yetinmek istemedik: Çağımızın büyük sanatçılarından birini selâmlarken, onun dünyasını bir ölçüde tanıtabilmek amacıyla hazırladığımız bu kitapta, gene çağımızın önde gelen kalemlerinin ürünlerini yanyana getirmek ikinci hedefimiz oldu.

Yapı Kredi, Türkiye'nin kültür hayatına katkıda bulunma amacını varoluşunun önemli nedenlerinden biri saymayı, önümüzdeki yıllarda da sürdürecektir.

Burhan KARAÇAM
Genel Müdür

Enis Batur **ANTONIONI' NİN GECE IŞIĞI**

Bir edebiyat kuramcısı, "Flaubert'in romanlarında çok yemek yenir" gözlemini yapmıştır ya, Antonioni'nin filimleri için bu türden pek çok cümle kurulabilir: 1986'da, çeşitli ülkelerden 1153 sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen iki dev ciltlik *Architettura della Visione*'de bir bir temaları deşilmiştir yönetmenin.

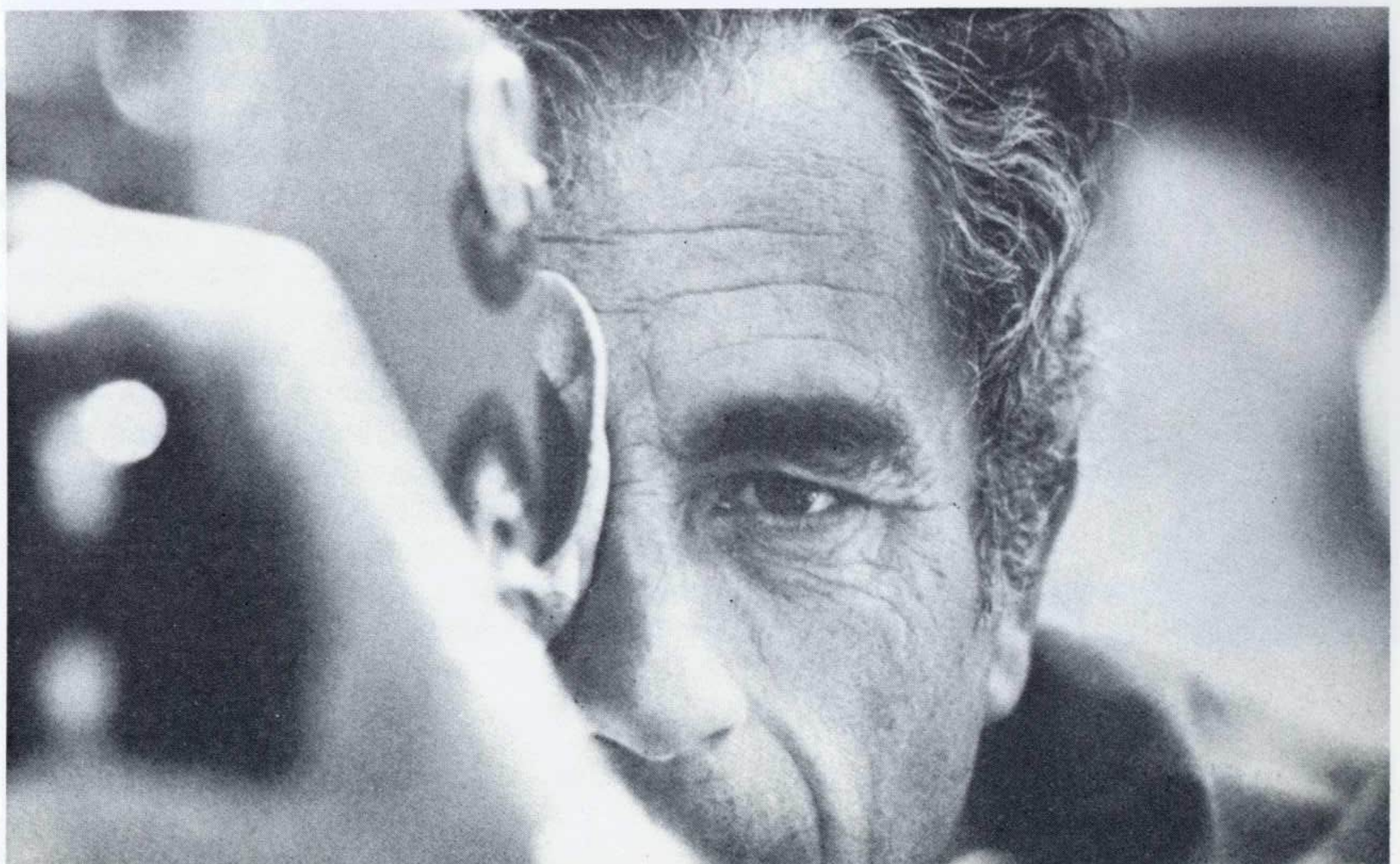
Antonioni'nin dünyasına yaklaşırken, Valéry'nin üzerinde uzun uzadıya durduğu "kesinlik" kavramını elde tutmak gerekir. "Mimarî"si de bu ölçütün ışığında gerçek anlamını kazanır: Mekânlar, giysiler, kişilerin mekâna yayılması, nesneler, hareket düzeni, ses ve sessizlik Antonioni'de kuyumcu terazisinde tartılır. Roland Barthes'ın üstüne basa basa durduğu "sanatçılık" niteliğine böyle bakabiliriz: Yalınkat bir anlatıcı, bir tanık, bir bakış açısı olmanın çok ötesinde, Antonioni'nin filimlerinde dünya ve insan "yeniden oluştuğu" için imzasız herhangi bir sekansından onu tanırız.

İkidebir benzerlerinin içine girerek "olay"ı anlatmaya girişmesinin temelinde de, o nedenle, kendi işini işlevini sorgulama dürtüsü okunsa yeridir: Yazarın, fotoğrafçının, televizyon gazetecisinin arkasından duruma bakar Antonioni: "Kimim ben" ve ne yapıyorum *şimdi* burada?

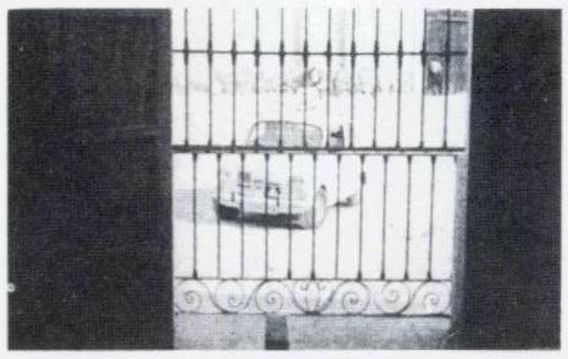
Her sinemacının, yönetmenin öznel çeperi aynı oranda yansımaz filimlerine. Bergman, Bunuel, Kurosawa türü filimden filime kendi tematiğini çeşitleyen, derinleştirip zenginleştiren yaratıcıların kervanında yer alır Antonioni de: Dıştan bakıldığında düpedüz "belgesel" sayılabilecek *Çin*'de bile, sinemasını yakından izleyenlerin gözünde, aynı ortak ve özel işaretler bütünü göze çarpar. Yönetmen kılı kırk yararak seçmiş, ayıklamış, büyütmüştür kendisine asal görünen ayrıntıları: Onun sinemasına saplantılı tutkuların-

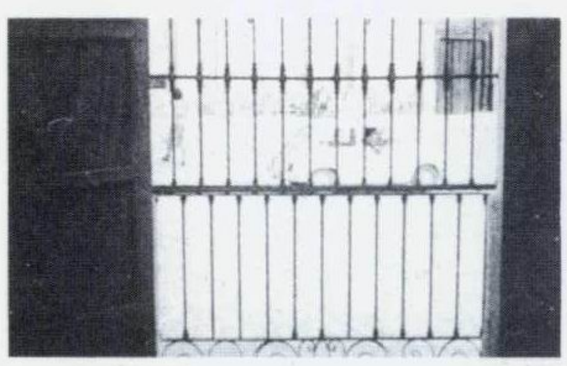
dan soyunup girmek, labirentinde kaybolmayı göze almak anlamına gelir.

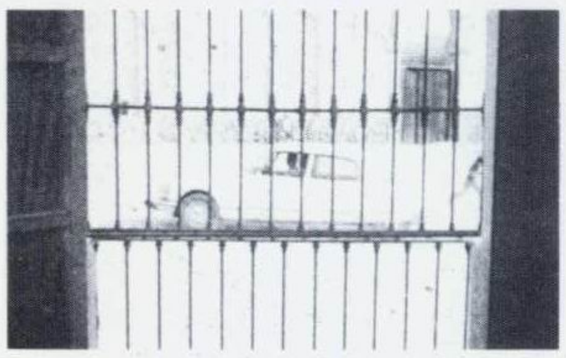
Kızıl Çöl ve *Yolcu* üzerine yazarken altını çizmiştim: Yan temaları ne olursa olsun, Antonioni'nin çekirdek-sorununu "iletişim kopukluğu" oluşturur. *Çığlık*'ın işçisi, *Kızıl Çöl*'ün ev kadını, *Yolcu*'nun gazetecisi, üçlünün *Gece*'de iyice sıkışan bütün kahramanları yalnız, sağır bir dünyanın önünde yaralı ama hiç değilse ilk bakışta diklenen, sonunda yenilgiyi farklı biçimlerde göğüsleyen insan manzaralarını kurarlar. Kamerayla hepsinin önünde ya da peşindedir yönetmen, sık sık da içlerindedir: Bazen ayna tutar, bazen de aynayı kendi yüzüne, insan olma haline çevirir.

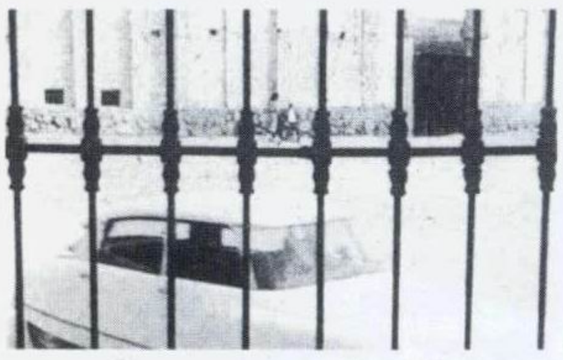


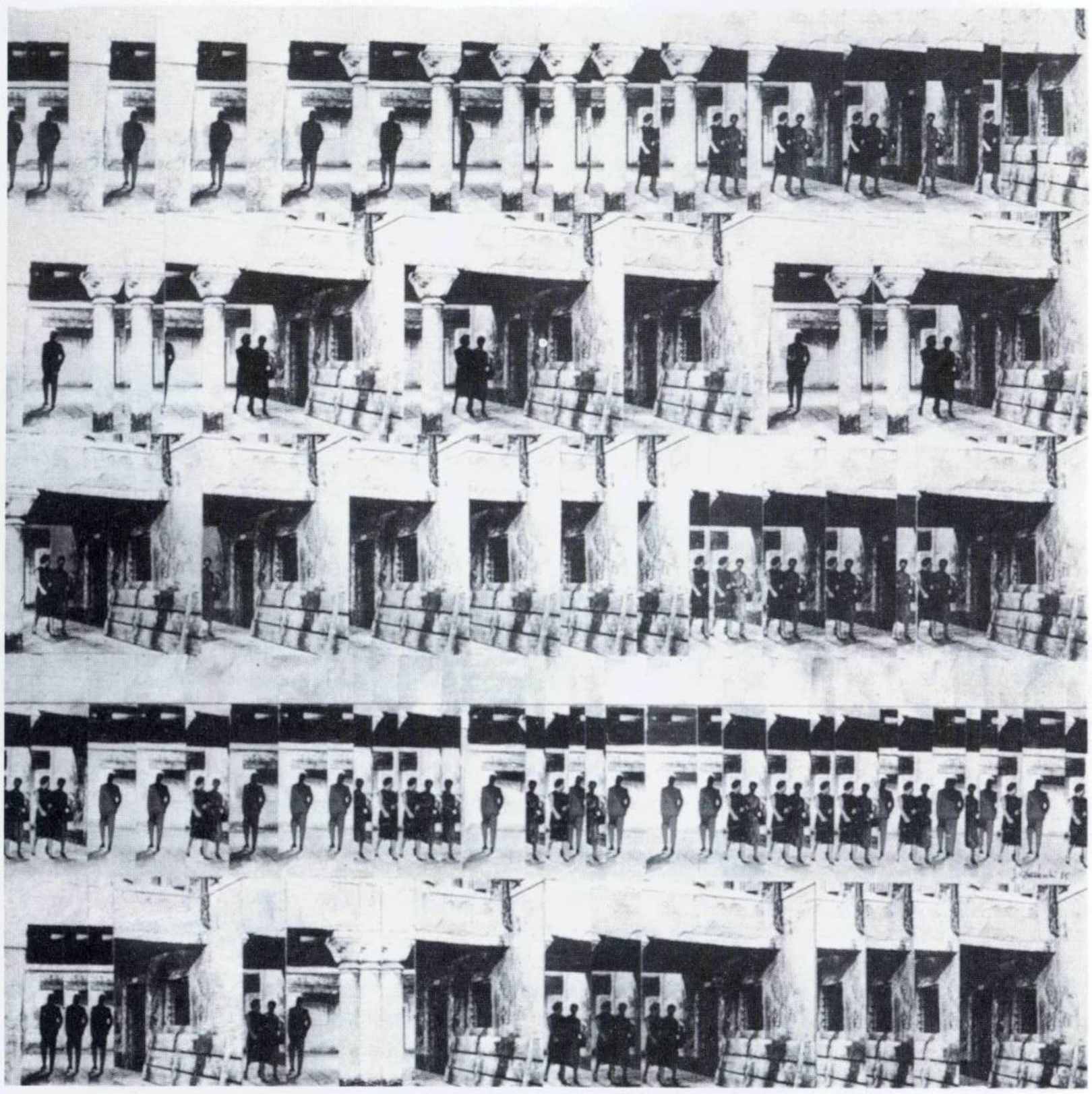
▶
Sinemacının gözü: Biri objektifte, öteki çıplak: Bize ne göstereceğine karar verecek.











▲

Professione Reporter'in muhteşem finali: Sinema dünyasının en uzun ön kaydırmalarından biri.

Her zaman karamsardır da Antonioni, her zaman çıkmaza yüzünü sürmez: Bazı filimleri ölümle, kayboluşla deltaya varır; bazılarıysa kabulleniş, yenilgiyi üstlenme, kaçışa katlanışla son bulur: Herkes için hep aynı çözümü önermemiştir.

Ne var ki, bireyi ören, bireyin etrafına örülen duvarlara aynı saptayımlarla bakar: Teknolojinin amansız ve hastalıklı yükselişi; doğanın gitgide daralan bir alana ricat etmek zorunda kalışı; üretim-tüketim çarkının kişilerarası ilişkilerin derinlik kazanmasına set çekişi bütün sinemasına egemendir. *Farkına varan* birey orada daralır iyice. Bir noktadan sonra direnişini paylaşarak ayakta duramayacağını görür. En yakınındakiler bile gerçeğin değiştirilemezliğini, reddin anlamsızlığını ima etmektedirler sessizce. Eşiğe kadar çırpınır Antonioni'nin kişileri; uğultulu şehirlerle ve artık elden sıvışıp gitmiş çağları simgeleyen doğayla bölünerek didişir. Yorulduğu an yönetmen seçenekleri dizer önüne: Kendi adasını keşfetmeye yöneliş *(Batan Güneş)* ; intihar *(Çığlık);* bahtı tıkanık bile olsa ütopyaya bağlanış *(Kızıl Çöl);* gerçeğin ele geçirilmezliği gerçeğine boyun eğiş *(Cinayeti Gördüm);* yeni çağın çürüyen değerleri karşısında şövalyeler çağının kurtuluşu olmayan vekarını benimseme *(Zabriskie Noktası);* yazgıyı değiştirme uğraşının boşluğu *(Yolcu);* ele avuca sığmaz kimlik arayışının sonsuz seyyarlığı *(Bir Kadının Tanılanması).*

Galvano della Volpe, *Serüven*'deki kayboluşun maddeleşmiş halini neredeyse şaşkınlıkla vurgular. Antonioni'de kayboluş, değişik çehrelerle durmadan ekrana gelir oysa. Kaybolmuş olanla kayboluşa aday olan arasında, yönetmen, bu durumun etkin ve edilgen hallerini sigaya çeker: *Cinayeti Gördüm,* bir bakıma "açıklamalı ders notu" sayılabilir: Fotoğrafı çekilen cesedin kayboluşuyla topsuz tenis oynayanları finalde buluşturan mantık, *Yolcu*'yla da desteklendiğinde, anahtarı verecektir: Biz kayboiamıyoruz, oysa herşey kayboluyor gözümüzün önünde.

"Cinéma d'Auteur" tabii. Filimleri yanyana dizildiğinde, Antonioni'nin dünyasını tümel, parçalanmaz kılan üslûp ve depo birliği ortaya çıkar. Bütün büyük sanatçılar gibi, değişik hikâyelerin altına aynı hikâyeyi döşemiştir. Hep mi karanlık, gece, ışığın yitimidir vardığı sonda onu bekleyen? Herkesin bir dayanağı, tutamağı olur hayatı sürdürürken: Hangi ucundan tutarsa tutsun *boşuboşunalığına* tosladığı dünyada, Antonioni kendi dengesini estetik hazzın terazisinde güç belâ korumanın yollarını aradı. Sinemasının bize sağladığı, belki de Sanat'ın tek anlamı olarak: Öteki kefeden aynı hazzı devşirmek değilse nedir?

Roland Barthes SEVGİLİ ANTONIONI

▲
Teknolojik yalnızlık.

▶
Varoluşsal yalnızlık.

Sevgili Antonioni... Nietzsche, tipolojisinde, iki figür üzerinde durur: rahip ve sanatçı. Rahiplerin, sürüsüne bereket bugün: her türlü dinden ve hatta din dışı kesimlerden var; ama ya sanatçılar? Benim gözümde, sevgili Antonioni, sanatçıyı ortaya çıkaran üç gücü, ya da, başka türlü söylemem gerekirse, üç erdemi saptayabilmekliğim için, bir an için bana yapıtınızın bazı ayrıntılarını ödünç vermenizi dilerim. Bu üç gücü hemen adlandırayım: uyanıklık, bilgelik ve hepsinden paradoksal olanı, kırılabilirlik.

Rahibin tersine, sanatçı şaşırır ve hayran kalır; bakış biçimi eleştirel bile olsa, suçlayıcı değildir o; yadetme denen şeyi bilmez sanatçı. Siz bir sanatçı olduğunuz için yapıtınız Yeni'ye açık. Birçokları Yeni'yi, eski dünyaya ve onun tavizci değerlerine karşı bir savaş bayrağı gibi algılama eğilimindeler; ama sizin için Yeni, kolay bir muhalefetin durağan deyimi değil; Yeni, tam tersine, Zamanın değişimlerini, üstelik yalnızca büyük Tarih'in katında da değil, ama her birimizin varoluşuna ölçü olan o küçük Tarih içinde izlemenin etkin zorluğu. Son savaşın hemen ertesinde başlamış olan Yapıtınız, böylece, dönem be dönem, iki yönlü bir uyanıklılık eylemi uyarınca, çağdaş dünyaya ve bizzat size ulaştı; filimlerinizden her biri, kendi özgün ölçeğinizden geçen tarihi bir deneyim, yani eski bir sorunun bir yana bırakılıp, bir yeni sorunun formülleştirilmesiydi; bu şu demektir ki, siz şu son otuz yılı, ince bir ustalıkla, sanatkârane bir yansımanın veya ideolojik bir mensubiyetin maddesiymişcesine değil de, manyetizmasını, bir yapıttan ötekine, yakalamak zorunda olduğunuz bir tözmüş gibi yaşayıp irdelediniz. Sizin için, içerikler de biçimler de aynı ölçüde tarihiydi; belirttiğiniz gibi, dramalar, aralarında fark yaratılmaksızın psikolojik ve plastik nitelik taşırlar. Her sanatçının nesnesi olan tümüyle dünyanın, toplumsal, anlatısal, nevrotik derecelerinden, linguistik söylenişiyle 'uygunluklarından' ibarettirler; sözkonusu olan, çıkarların herhangi bir derecelenmeye tabi olmayan ardarda sıralanışıdır. Açık seçik söylemek gerekirse, düşünürün tersine, bir sanatçı tekamül etmez; tıpkı çok hassas bir alet gibi, kendi öz tarihinin ona sunduğu bir sonraki Yeni'yi temizler; sizin yapıtınız da sabit bir yansıma değil, ama, bakışın eğimine ve zamanın taleplerine göre, üzerinde Toplumsal'ın veya Tutkusal'ın figürleriyle, anlatı biçiminden Rengin kullanımına kadar, tüm formel yeniliklerin menevişlendiği bir düzlem. Sizdeki çağ kaygısı, bir tarihçinin, bir politikacının ya da bir ahlakçının kaygısı değil, daha çok, belli noktalardan yeni dünyayı algılamaya çabalayan, çünkü o dünyaya imrenen ve daha şimdiden onun bir parçası olmayı özleyen ütopyacının kaygısı. Sanatçının, sizinkiyle tıpatıp uyuşan uyanıklığı sevdalı bir uyanıklıktır, arzunun uyanıklığıdır. Sanatçının erdemi dediğim şey, antik bir erdem değil, vasat bir söylem hiç değil, tam tersine bir ahlaki biliş, sanatçıya, anlamla doğruyu asla birbirine karıştırmama imkânını veren, tefrik etme duyarlılığı. İnsanlık Doğru adına az buz suç işlemedi! Bununla beraber bu doğru, bir anlamdan başkaca bir şey değildi! Sanatçı ise, bir şeyin anlamının onun doğrusu olmadığını bilen kişidir; bu biliş, işte, bilgeliktir, çılgın bir bilgelik bile diyebiliriz buna, zira onu topluluktan çıkarır, bağnazların ve çalım satanların sürüsünden ayırıp öteye koyar.

Bununla birlikte, sanatçıların tümünde yok bu bilgelik; bazıları anlamı yüceltiyor. Bu terörist ameliyeye genellikle gerçekçilik adı veriliyor. Dolayısıyla, Godard'la yaptığınız bir söyleşide, "Gerçeği tam tamına gerçekçi olmayacak deyimler içinde ifade etme ihtiyacı duyuyorum" dediğinizde, anlamı dosdoğru duyumsadığınızı ortaya koyuyorsunuz: onu zorla kabul ettirmeye çalışmıyor, ama onu alaşağı da etmiyorsunuz. Bu diyalektik, (yine aynı sözcüğü kullanacağım) filimlerinize büyük bir incelik kazandırmakta: sanatınız, her zaman anlamın yolunu açık tutmayı, hem de bir özen duygusuyla, sanki kararsızlık çekiliyormuşcasına açık bırakmayı öngörüyor. Bu yüzden de siz, tam tamına zamanımızın muhtaç olduğu, ne dogmatik, ne de sıradan olan sanatçının görevini yerine getiriyorsunuz. Nitekim Roma'nın çöpçüleri veya Torviscosa'daki suni ipek fabrikası üzerine yaptığınız ilk kısa metrajlı filimlerinizde, bir toplumsal düşkünlüğün eleştirel betimlenişi, iş başındaki gövdelerin daha bire bir, daha dokunaklı duyumsanışına rağmen, hiç silinmeksizin gidip gelir. *Il Grido*'da, yapıtın güçlü anlamı,

★ Roland Barthes (1915-1980), modern zamanların en önemli deneme yazarı. Edebiyat, sinema, fotoğraf, moda, gündelik hayatın küçük modaları üzerine çalışmalarını "Yazının Sıfır Derecesi", "Aydınlık Oda", "Modanın Dizgesi", "Mitolojiler", "Bir Aşk Söyleminden Parçalar" gibi kitaplarında topladı. Bilimsel çalışmalarından "Göstergebilimin İlkeleri" dilimize çevrilen ilk kitabı oldu. Bunu, "Yazı Nedir?" başlıklı derlemeyle "Yazının Sıfır Derecesi" izledi. Roland Barthes, yapısalcılığı ve Brecht tiyatrosunu, göstergebilimi ve erotizmi denemelerinin eksenine yerleştirdi.

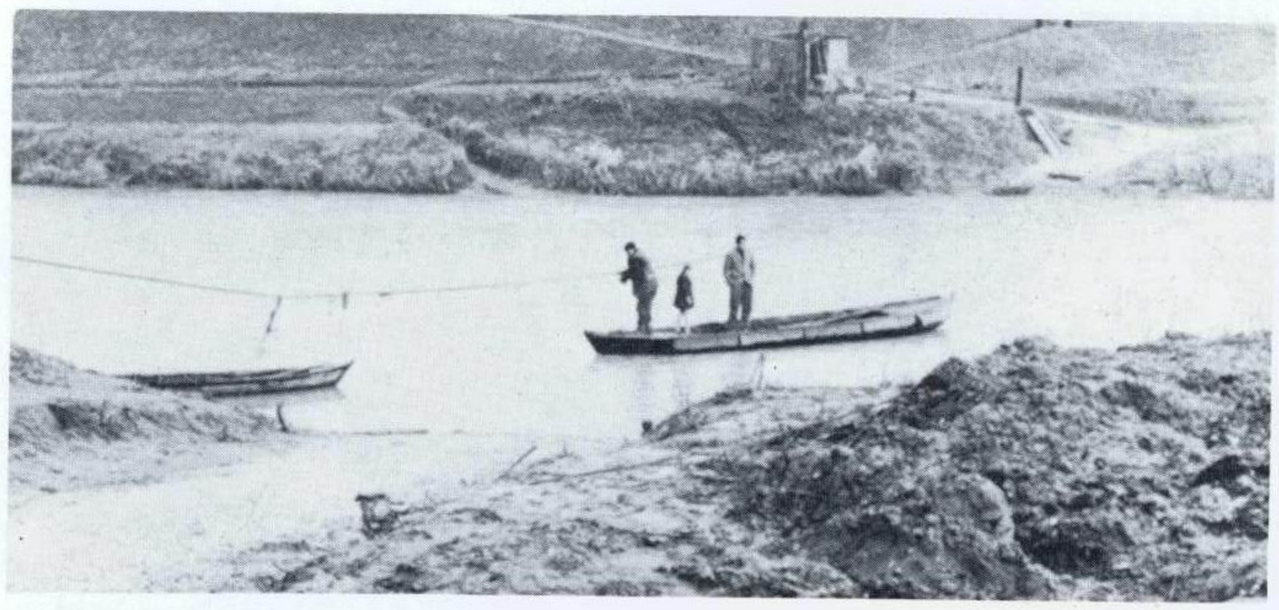
▲
Blow Up'ın fotoğrafçısı henüz gerçeğin kaybolabileceğini bilmediği döneminde anı yakalamaya çalışıyor. Uğraşının çok da masum olmadığını rastlantıyla keşfedecek.

bir bakıma hatta, anlamın kararsızlığındadır: hiçbir yerde kimliğini kanıtlayamayan bir adamın gezinmeleri, ve sonuçtaki müphemlik (intihar mı, kaza mı?), seyirciyi mesajın anlamı konusunda kuşku duymaya sürükler. Anlamın ortadan kaldırılması demek olmayan bu kaçıcılık, size, gerçekçiliğin psikolojik sabitlerini de sarsma imkânı veriyor: bunalım, *Deserto Rosso*'da, *L'Eclisse*'de olduğu gibi, artık duyguların bunalımı değildir, zira orada duygular kesinlik taşır (kadın kahraman kocasını sevmektedir): herşey, duyumların -duyumların rahatsızlığının- tutkuların düsturu olan anlamın zırhından kurtulduğu ikinci bir bölgede düğümlenip, insanın canını yakar. Nihayet, son filimleriniz, bu anlam bunalımını, olayların *(Blow Up)*, ya da kişilerin (Meslek: gazeteci) kimliklerinin ta yüreğine taşıyor. Aslında yapıtınız boyunca anlamın, adına mukadderat denilen o güçlü damgasının eleştirisi, aynı anda acılı ve ısrarcı, sürekli bir eleştirisi var.

Bu gel-git -daha bir net olmak için bu 'anlam senkopu' demeyi tercih ederim, tümüyle sinemaya özgü birtakım teknikleri (dekor, plan, montaj) izliyor, ama bunların tahlili bana düşmez, çünkü bu konuda uzmanlığım yok; bence burada yapıtınızın, sinemanın ötesinde, nasıl olup da çağdaş dünyanın tüm sanatçılarını yükümlendirdiğini söylemek üzere bulunuyorum: insanın söylediği, anlattığı, gördüğü veya hissettiği şeyin anlamını inceltmeye uğraşıyorsunuz, ve bu anlam inceliği, anlamın söylenen şeye kabaca takılıp kalmayarak, anlam-dışı olanla sarmaş dolaş, hep daha uzaklara uzandığına duyulan bu inanç, işte, öyle sanıyorum ki, nesneleri şu ya da bu teknik değil de, adına titreşim denen o garip fenomen olan, bütün sanatçıların inceliğidir, inancıdır. Betimlenen nesne, dogmayı bir yana iterek titreşmektedir. Ressam Braque'ın sözü aklıma geliyor: "Tablo, düşünceyi sildiği anda tamamlanmıştır". Yatağında, bir zeytin ağacını çizen Matisse'i düşünüyorum; bir süre sonra dalların arasındaki boşlukları gözlemeye koyuluyor, ve bu yeni bakışla, resmettiği nesnenin alışılmış görüntüsünden, "zeytin ağacı" klişesinden kurtulduğunu farkediveriyor. Böylece Matisse, hep boşluğu resmetmek isteyen, ya da daha doğrusu, resmedilecek nesneyi, çok nadir bir anda, kimliği tümüyle birdenbire yeni bir uzaya, fasılanın uzayına düştüğü anda yakalayan Doğu sanatının ilkesini keşfediyordu. Bir bakıma sizin sanatınız da bir fasıla sanatı (bu önermeden kalktığımızda, *L'Avventura* bunun en çarpıcı kanıtıdır), ve dolayısıyla, yine bir bakıma, sizin sanatınızın Doğu ile birtakım bağları var. Çin üzerine çevirdiğiniz film, bana kalkıp oralara gitme arzusu vermişti; ve eğer bu film, taşıdığı sevgi gücünün her türlü propagandanın üzerinde bulunduğunu anlaması gerekenler tarafından, geçici bir süre yadsınabildiyse, bunun nedeni bir iktidar refleksiyle yargılanmış olmasıdır, yoksa bir doğruluk gereği olarak değil. Sanatçı iktidar sahibi değildir, ama onun, doğru ile birtakım ilişkileri vardır; gerçekten büyük bir yapıtsa her zaman için alegorik kalacak olan yapıtı, doğruyu diklemesine keser, evreniyse dolaylı doğrudur.

Anlamın bu inceliği neden bu kadar belirleyici? Şunun için ki, anlam, yapıştırıldığı, zorla kabul ettirildiği anda, incelikten uzak olduğu anda, iktidarın aleti, iktidarın kozu haline gelir. Şu halde anlamı inceleştirmek, anlam bağnazlığını buruşturmayı, bulandırmayı, çözmeyi hedefleyen her çaba gibi, tali bir politik faaliyettir. Bu da tehlikesiz bir iş değildir. Bundan ötürü sanatçının üçüncü erdemi ('erdem' sözcüğünü latince anlamında anlıyorum), kırılabilirliğidir: sanatçı yaşadığından, çalıştığından emin değildir asla; basit ama ciddi bir önerme bu: çünkü sanatçının silinivermesi olabilecek bir şeydir. İlk kırılabilirliği şudur sanatçının: değişmekte olan bir dünyanın parçasıdır o, ama kendisi de aynı şekilde değişmektedir; olağan bir şey, ama sanatçı için başdöndürücüdür; zira önerdiği yapıtın dünya değiştiği için mi, yoksa kendi öznelliğindeki değişimin sonucu olarak mı ortaya çıktığını hiçbir zaman bilmez. Bir mülakatınızda, şunları söylerken örneğin, Zamanın bu göreceliğinin hep bilincinde olduğunuz anlaşılmakta: "Eğer bugün konuştuğumuz şeyler savaştan hemen sonra konuştuğumuz şeyler değilse, bunun nedeni bizi saran dünyanın değişmiş olması, ama bizim de aynı şekilde değişmiş olmamız. Taleplerimiz

▶
Kadın sırtı: Yönetmenin fetişlerinden biri.



▲
Mekân: Antonioni'nin değişmeyen baş oyuncusu.

değişti, konuşmalarımız ve temalarımız da.'' Buradaki kırılabilirlik, sanatçıyı yaşamı ve yapıtı içinde yol aldığı sürece saran varoluşsal bir şüphenin kırılabilirliğidir; zor bir şüphedir bu, acılıdır hatta, çünkü sanatçı, söylemek istediği şey değiştiği ölçüde dünyaya doğru olarak tanıklık etmiş midir, yoksa kendi nostaljisinin veya arzusunun basit ve bencil bir yansımasından mı ibarettir, asla bilemez. Einstein'cı bir gezgin konumunda, trenin mi yoksa uzay/zamanın mı hareket ettiğini, tanık mı, yoksa arzu adamı mı olduğunu asla öğrenemez.

Aykırı bir açıdan, sanatçı için bir başka kırılabilirlik nedeni, bakışındaki kararlılık ve ısrardır. İktidar, türü ne olursa olsun, özünde şiddeti barındırdığı için, asla bakmaz; kazara bir dakika daha (bir dakika fazla) bakabilseydi, iktidar olma özünü kaybederdi. Sanatçıya gelince, o durur, ve uzun uzun bakar, ve ben öyle sanıyorum ki siz, kamera, teknik yapısı gereği, bakmak zorunda olan bir göz olduğu için sinemacı oldunuz. Bütün sinemacıların ortaklaşa yararlandıkları bu imkâna sizin getirdiğiniz katkıysa, nesnelere köktenci bir tavırla, onları yoruncaya kadar bakmanız. Bir yandan, politik (Çinli köylüler) veya anlatımsal uzlaşımın (bir serüvenin ölü zamanları) sizden bakmanızı istemediği şeye uzun boylu bakıyorsunuz. Öte yandan en ayrıcalıklı kahramanınız bakan kişi (fotoğrafçı veya gazeteci). Bu tehlikelidir, zira olağanda, bakışın süresi bile toplumca denetlenirken, talep edilenden daha uzun süre bakmak, hangisi olursa olsun, bütün yerleşik düzenleri rahatsız eder: yapıt bu denetimden kurtulabildiğinde, bazı fotoğrafların ve bazı filimlerin, üstelik en densiz veya en mücadeleci olanlarının da değilde, yalnızca en çok 'tespit edenlerinin'' insanlarda bir skandal duygusu uyandırması bu yüzdendir.

Demek oluyor ki sanatçı tehdit altında, ve yalnızca yasal iktidarın tehdidi değil -Tarih boyunca Devlet tarafından sansüre uğratılmış sanatçıların ağıtnamesi çileden çıkaracak kadar uzun- ama aynı zamanda kollektif duygunun da, çünkü bir toplumun büyük bir gönül rahatlığıyla sanattan vazgeçmesi her zaman mümkündür: sanatçının faaliyeti kuşku vericidir çünkü, alışılmış erinci, yerleşik anlamların verdiği güvenci rahatsız eder, çünkü bu faaliyet aynı zamanda masraflı ve bedavadır, ve çünkü, birbirinden çok farklı rejimler altında kendi kendini bulmaya çalışan yeni toplum, henüz *lüks* konusunda ne düşünmesi gerektiğine, ne düşünmek zorunda kalacağına karar vermiş değildir. Geleceğimiz belirsiz, ve bu belirsizlik dünyanın çektiği sıkıntılara karşı düşleyebileceğimiz politik çıkışlarla kolay kolay bağdaşmıyor: bu gelecek, ancak tasarım boyutunda, ihtiyaçlarımıza değil ama arzularımıza karar veren o anıtsal Tarihe bağlı.

Sevgili Antonioni, kendi düşünsel dilimin sınırları içinde, sizi, sinemanın ötesinde, zamanımızın sanatçılarından biri yapan nedenleri söylemeye çalıştım. Bu komplimanın kolay yapılmadığını siz de bilirsiniz; zira günümüzde sanatçı olmak, kutsal ve toplumsal bir büyük işlevin tumturaklı vicdanınca artık desteklenmeyen bir konum; İnsanlığın Aydınlatıcılarına ayrılmış burjuva Panteon'unda gönül rahatlığıyla yer alabilmek değil artık; sanatçı olmak, her yapıt ortaya çıktığında, rahip de olunamayacağına göre, modern öznelliğin hayaletleri olan şeylerle,ideolojik yorgunlukla, toplumun kötü niyetiyle, kolay sanatın çekiciliği ve iğrençliğiyle, sorumluluğun depremiyle, yalnızlık ve sürüleşmek arasında sanatçıyı parçalayan o bitmez şüpheyle, kendi içinde hep kapışıp durmaktır. Demek oluyor ki bugün, bütün bir toplum yapıtınızı kabul etmek, beğenmek ve sevmek konusunda birleşmişken, bu sakin, uyumlu, barışık andan yararlanmak durumundasınız. Zira yarın, zorlu çalışma yeniden başlayacak.

▶
Antonioni'nin erotizmi: Yüksek voltajlı koreografi denemeleri.

Umberto Eco ''ANGAJE'' ANTONIONI

Bir de Antonioni'ye yöneltilen, bundan öte örnek, ''topik'' nitelik kazanmış suçlamaların listesini çıkarsak (özellikle son üç yapıtını düşünüyorum) İşte bu suçlamalardan, bize onun filimlerinin nasıl algılanması gerektiği hususunda dersler veren birkaçı: ''Artık bu iletişimsizlikle ipleri koparmanın zamanı geldi. Bunu tümüyle bir retorik konusu yapıp çıktılar! İletişebilme yeteneğinden yoksun bütün o insanlar ne öyle... Ben, kendi hesabıma iletişim kurmak istediğim insanlarla gayet iyi iletişim kurabiliyorum, zira ortak bir değerler ve niyetler zemini bulabiliyorum. Oysa bu çağdaş filimler, iki yöne de çekilebilen çağdaş filimler...'' Geçen şubat ayında katıldığım bir felsefe sınavında, yirmi yaşında, ciddi bir kız öğrenci, derin bir içtenlikle işte böyle ifade ediyordu düşüncelerini.

Şöyle devam ediyordu: ''Monica Vitti gerçek bir kişilik mi sahiden? Camları öpüyor ve tek sözcük söylemeden su damlalarına bakıyor! Aman Tanrım, ne kadar ihtimal dışı bir kişilik bu böyle!'' ''Ya aydınlara ne demeli? Gerçek yaşamda yok böyleleri. Ölüm maddesine ulaştıkları halde Adorno okuyorlar ve oturma odalarındaki alçak masaların üstü Einaudi'nin son baskılarıyla dolu; birer *ratē* havasındalar ama gerçekte ne yapıyorlar? Eskaza bunlar, bozguncu aydınlar olmasın, kazara aydın olmuş kişiler olacak yerde?'' ''Sanayicilerden hiç sözetmeyelim... Bir yazara işletmelerinde halkla ilişkiler uzmanı olmayı böyle mi önerir bunlar? Ya o kaybolan nişanlılarını unutup ilk önüne çıkanla yatan ve güneyin kiliselerinin avlularında, yeteneklerine ihanet ettikleri için ağlaşarak dolaşan mimarlar...''

Nasıl yanıtlayacağız bu sevimli çıkışları? Sonuç olarak pek de yanlış sayılamayacaklarını mı söyleyeceğiz? Bir bakıma evet. Şu anda ben sizlerle iletişim halindeyim, ve aydın dostlarımın ya başuçlarında son çıkan bilim-kurgu romanı duruyor, ya da Charlie Brown'ın çizgi romanlarının derinlemesine bir tahliline dalmış olmalılar onlar. Adorno'nun adını telaffuz etmekten bile utanırlar ve eğer birer *ratē* olduklarını farketseler, meslekdaşlarını düzenin tutsağı olmakla suçlayıp, bu yüzden karılarını da kendilerini de aldatmaya tevessül etmeksizin, hemen bir ahlak denemesi kaleme alırlar. Belki tümüyle eleştirel bir planda, Antonioni' nin deyimin geleneksel kullanışıyla asla bir ''karakter'' yaratıcısı olmadığını söylemek zorundayız, yanıt olarak. Hiç kuşku yok, psikoloji onun güç alanı değil. O daha çok, eylemin ve insani sorunların birer ortam ve gerilim şeklinde yer değiştirmesine, olayların, anlamlı sistemler olarak yenilenebilecek sekanslar halinde kurgulanmasına dönük bir eğilim içinde olacaktır. Bütün bunlar, verilerin adlandırılıp kişilerin betimlenme planında, sorunların, formel bir şekilde, birbirini izleyen olaylarla aynılaştırılmasına taşınmıştır. Sonuçta onun güçlü olduğu nokta, nesneler ve olaylar arasındaki ilişkileri, yeni bir tarzda birbirine kenetlemesidir. Antonioni, gerçeğin çevresinde dönüp duran bir dizi çetrefil sorunu bir *oluşturma biçimine* indirger; öyle ki bu oluşturma biçiminden bir *''görme biçimi''* okuyamayanlar, anlatı parçacıklarına takılıp yapıtı bozarlar. Ne ki yanlış olmasa da, bu tahlil kolay bir itiraza maruz kalacaktır: Antonioni şeylere bakışını bir oluşturma biçimiyle veriyorsa da, belki de bu bakış sığ bir bakıştır; mürekkep yalamamışcasına öznel, liriko-melankolik, elbette soylu, ama tarihsel ve toplumsal açıdan anlaşılabilir bir akli konumla sınırlanmış bir bakıştır. Geliştirilmesi uygun düşen bir başka tahlil olmalı. Demin sözünü ettiğimiz kız öğrenciye doyurucu bir yanıt vermek önemli, zira onun çelişkisini suçüstü yakalayamadığımız sürece, Antonioni'nin kötümserliği karşısına diktiği aydınlık inanç, bizim her türlü gerekçemize karşın, hâlâ geçerli bir yanıt oluşturuyor. İletişimsizlikten, ilişki kurma imkânsızlığından sözettiğimizde, sıkıntı, erinç ve bunların yolaçtığı kütleşmeyle daralmış, gerçek bir insani ilişki kurabilmekten yoksun bir insanın patolojik durumunu düşünmüyoruz. Aslında bu, kimileri için basbayağı gerçek bir konumdur, ama burada bizi ilgilendirmiyor. O türden kişileri çalışma kamplarına göndermek, yeter de artar bile. Çocukken, sık sık, ''askere gitmenin bana iyi geleceğini'' söylerlerdi; bu yoldan ve avamın sağ duyusuyla, güç koşullar altında, içindeki her türden karmaşıklığın en sonunda sağlanabilmiş temel değerler adına silinip gittiği, alabildiğine basitleştirilmiş ve insan ilişkilerinin esasına indirgenmiş olduğu bir yaşama biçiminin varolduğu anlatılmak istenirdi. Ama adam olabilmek için askerlik hizmetinin yapılması gereken bir toplum (ki bu hizmetin esası şunlardan ibarettir: ''kötü ev''e gitmek, ekmek gevelemek ve çorba kaşıklamak, bir de çoraplarını yıkamak), askerlerin bugün bile içinde varolduğu bir toplumdur: askerlerin, yani, belli bir zamanda, bilemedikleri nedenlerle ölüme gönderilen insanların (bu nedenler de aslında olayların diyalektiğine öyle bir yanıttır ki, artık olayların mantığı, üretici oluşumların, emperyalist öngörülerin ve de fetişleştirilmiş değerler karşısındaki saygılı tutumun mantığı içinde boğulmuş olan insan istenci, o olayları etkileyememektedir.) İletişimsizlik, işte bu tür fenomenlerden kaynaklanır.

İçinde yaşadığımız dünyada iletişimsizlik, psikolojik ilişkiler planında sorun olmuyor, ama gruplar, tarihi ve ekonomik olaylar karşısındaki güç dengeleri düzeyinde bir sorun. İlkin, iletişimsizlik, bir atom savaşının, yalnızca savaş araç ve gereçlerinin biriktirilmesinde belli bir doyum noktasına gelinmiş olduğu için patlak verebilmesi demektir; sonra,

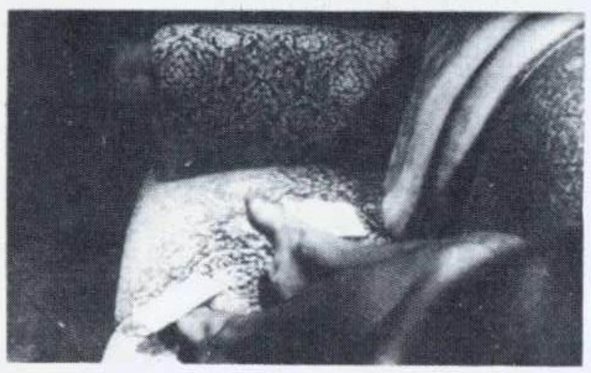
★ ''Gülün Adı'' ve ''Foucault'nun Sarkacı'' adlı romanlarıyla birkaç yıl içinde dünyanın en fazla satan romancıları arasında yer alan Umberto Eco (1932), savaş sonrası İtalya'sının yetiştirdiği en güçlü bilim adamlarından biridir. ''Saint-Thomas'da Estetik Sorun'', ''Ortaçağ Estetiğinin Gelişimi'', özellikle de ''Açık Yapıt'' başlıklı kuramsal çalışmasıyla öne çıktı. James Joyce, James Bond, Blucin, Coca Cola, Süpermen üzerine denemeleri ve haftalık kültür yazılarıyla dikkat çeken Eco'nun ''Gülün Adı'' romanı dilimize çevrilmiştir.

mesleki ve ailevi yaşamımın, Borsa'daki tahvil değerlerinin olumlu ya da olumsuz şekilde değişiklik göstermesiyle belirlenebilmesinde ortaya çıkar; söylediğim cümleler, inandığım ilkesel önermeler, benim arkamdan ve benim üstümde işleyen, ve kendilerine karşı herhangi bir tepki gösteremediğim temkinli güçlerin basit bir kılık değiştirmesinden ibaret de olabilir. İşte kız öğrencimizin safiyane ideolojisi budur: benzerleriyle hiç şüphesiz iletişim kurabiliyor, ama çağdaş gerçekle diyalektik ilişkisi -ki bu alanda etkin değil, mistik titreşimlerin ve fırsatçı yakınlıkların erinçli bir dolaşımına indirgenmiş oluyor.

Çağdaş bunalımdan sözedildiğinde, toplumun ve kurumların bunalımı düşünülüyor hep: kendini ifade etmeyi artık başaramayan küçümen *raté* sanatçının bireysel bunalımı, bir epifenomen, veya daha basitinden, bu oluşumların uzlaşımcı simgesi olabilir, ancak sorunun temeli burada değil. Şimdi eğer, Antonioni'nin filimleri önemliyse, bu, onun olayların kurgusunu gerçekleştiriş biçimiyle, insani ilişkileri anlatış biçimiyle, içinde yaşamakta olduğumuz dünyanın bir tür değişim mecazını kurmayı başarmış olmasındandır. Burada, bu girişimin ne ölçüde önceden tasarlanmış olduğunu bilmek, beni hiç ilgilendirmiyor. Her türden sanatsal yaratı, gerçekçilik üzerine, belli bir döneme yayılmış bir biçim eğiliminde saklı, bir dizi iknadır. Ve bu, sanatçı birtakım biçimsel ilgilerle, henüz felsefi bir aydınlığa ulaştırılmamış da olsalar kimi belirsiz, heyecanlı önsezilerle güdülerek bazı biçimlere başvurduğu zaman bile böyledir. Antonioni'ye gelince, ben onun, en azından son aşamalarında, bilinçli bir prosesüs içinde bulunduğuna inanma eğiliminde yim. Borsa sahnesinin *L'Eclisse*'in tam merkezine yerleştirilmesi bir rastlantı değil, "bütün bu milyarlar nerede tükenecek?" sorusu ile "bilmiyorum" şeklindeki olumsuzdan çok ilgisiz yanıtın o bölümü kapatıp, filmin bütün diğer bölümleri açısından bir anahtar işlevi yapması da rastlantı değil. Bilmiyorum, beni ilgilendirmiyor, her türlü şıkta sorumlusu ben değilim... Her şey burada. Ama, metafizik açıdan ucubeleştirilmiş, kolay bir fenomenoloji şeklinde de değil. Antonioni'nin nesneleri, her zaman belirli, toplumsal içerikle dolu nesneler: yeni inşaatlar, teknik şeyler, şantiyeler, sokak lambaları, hava alanları. Bunlar onun nesneleri, başkaları değil. Bütün bu şeyler tüm içerikleriyle ortada ve ben hareket etmiyorum. Ne ki hareket etmeyen bu "ben", düpedüz bir mazeret, alegorik bir tasvir, kişilerin psikolojileri düzeyinde değil de *olayların eleştirel kurgusu* düzeyinde geçen o konuşmalara bir dayanaktır.

L'Avventura : bir kilise karşısındaki bir mimar, genç bir adam kilisenin resmini yapıyor, mimar, mürekkep hokkasını resmin üzerine deviriyor, öğle güneşi altında bir kavga patladı patlayacak, gerilim, bir "western" tarzında, olayların ardarda geleceğini haber veriyor. Ama hiçbir şey olmaz! Olaylar bizim düşleyeceğimiz doğrultuda ve istenilen zamanda cereyan etmez. Onları biz belirleyemeyiz, olaylar bizi belirler.

Uçsuz bucaksızlık, çöller, boş ve anlamını arayan mekânlar yönetmeni mıknatıs gibi çeker,. filimden filime.
▼



▲
Temas ve kavuşma ve tedirginlik: Antonioni gövdeyi yokluyor.

Ve sonra aynı mimar, kilisenin avlusunda, bütün olup bitenleri daha başka terimlerle açıklamak ve uğradığı düş kırıklığını sergilemek üzere dilinde tüy bitirir: İşte, Antonioni'nin kendi kendinin en çoğunu verdiği söylenebilecek psikoloji anıdır bu, bir takım kolay eleştirilere hedef olabilecek, öykü içinde hiçbir ağırlık taşımayan, zira mürekkep hokkası sahnesinin kuruluş biçimiyle daha önceden herşeyin söylenmiş olduğu an... Bununla birlikte, eğer Antonioni, transandantal şema ve biçimden başkaca bir şeyin geçerli olmadığı bir soyutluklar oluşumu içinde, salt olayların eklemlenmesiyle değerlendirilecek olsaydı, girişimi de, ideolojik bilinç bakımından, Resnais'nin *Marienbad*'daki girişimine indirgenmiş olurdu. Antonioni ile Resnais arasındaki fark burada. Resnais'nin inanılası gelmeyen rokoko dekorların içinde sahneye koyduğu müphem ve anlaşılmaz gerçekliğin, mistik bir anlaşılmazlık ve tarihin ötesinde bir müphemiyetin simgesi, platonik bir gerçeklik olduğu kesinkes doğrudur. Bu yüzden Resnais'nin ifade eder göründüğü bunalım, anında spiritüalist türden bir bunalıma dönüşür, zira bir kozmik bunalımdan sözetmek her zaman için mümkündür. Demek ki Resnais'nin bunalımı, öznel olarak yaşanıyor ve kimliksiz, bu da şundan dolayı; onun ifade edilişi, belirlenmiş isyanın en son yapacağı hareketmiş izlenimini veriyor. Ama Antonioni bu rizikoyu atlatıyor (esasen başka türlü de yapamazdı, zira esinlenişinin ve ahlaki motivasyonlarının somut ve tarihi kaynakları, fazlasıyla belirgin) çünkü, öykülerinin "içeriği"ymişcesine algılamaya kalkıştığımızda ihtimal ve istenç dışı gibi görünebilecek o psikolojik ve sosyolojik anekdotlar dizisine başvuruyor. Kişilerin toplumsal açıdan son derecede güçlü biçimde tiplendirilmeleri, belli bir toplumsal sınıf ya da bir mesleki kategoriye ait olmaları ve de Roma, Milano gibi kentlerde veya Güneyin kolayca tanınabilen bölgelerinde

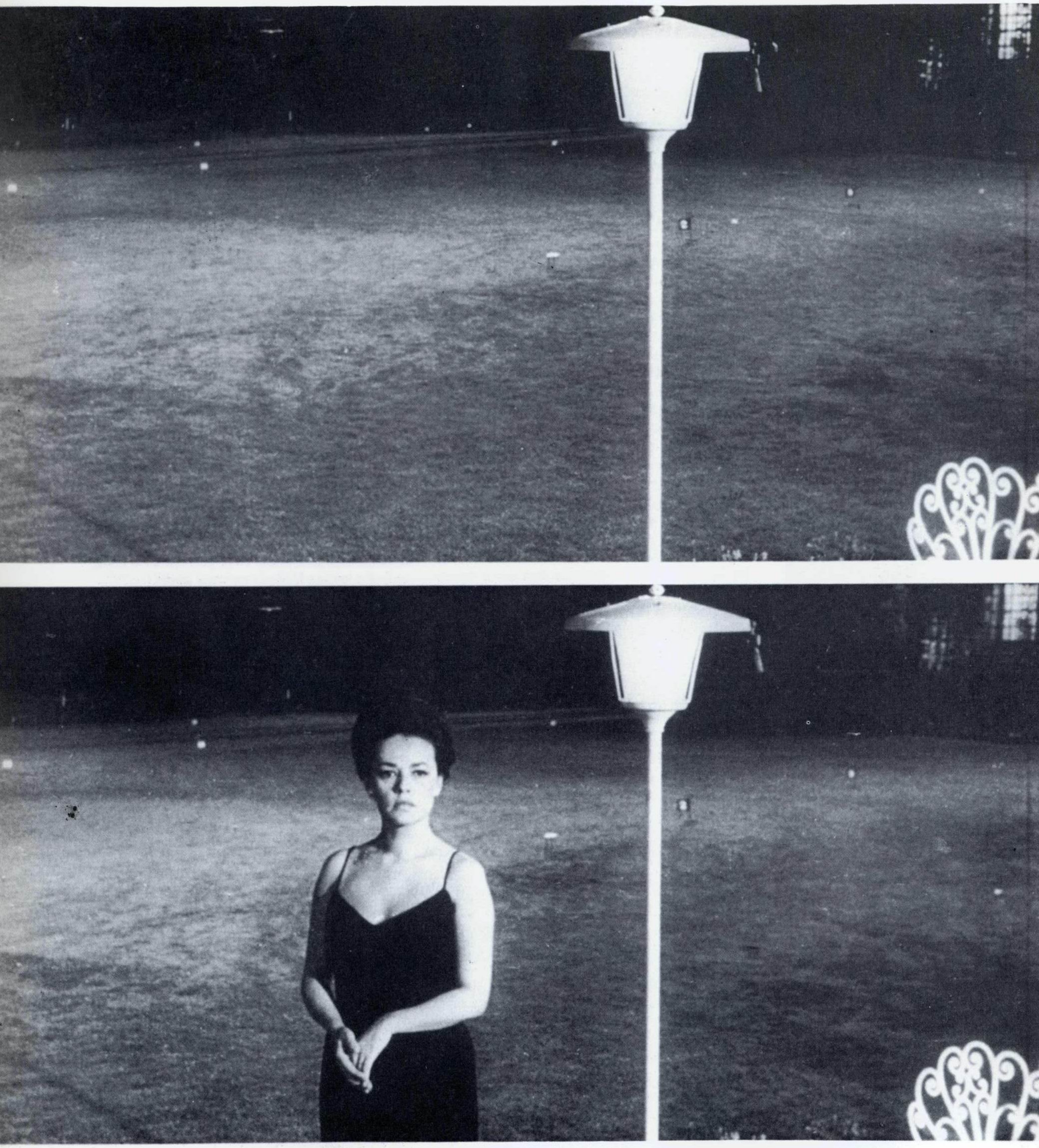
▶
İnsan ilişkilerinden üçgen: Bir takıntı.

eylemekte oluşları, anlatımsal yapılanış (sinematografik hareketin yapısı, hızı, olayların sekanslarındaki mantık dışılık, olayın ve davranışların çözülmezliği), sanatçının eleştirisini getirdiği bu gerçek olgularla çabucak ilişkiye girebilsin diye, alabildiğine somut bir hatırlatma şeklinde kullanılmıştır.

Kişilerin nasılsalar öyle olmaları önemli, çünkü sinemasal söylemin biçimi ancak bu koşulla bir anlam kazanıyor. Ve ancak bu şekilde *Antonioni'nin neden sözettiği anlaşılabilir.* Hiç şüphesiz, o mimardan, o yazardan (ki tartışmalı psikolojisi bizi ilgilendirmiyor) sözetmiyor; ama mimarın, yazarın, kızın, sanayicinin ve çatapat patlatan çocukların üzerinde şekillendikleri uygarlık kalıbından sözediyor. Onun kişileri gerekçe kişiler, simge kişiler, daha iyisi, anımsatan kişiler. Öykünün içeriğini bu kişiler değil, biçim oluşturuyor. Bu biçimiçeriğin üzerinde etki yaptığı söylenenlerin nesnesi ise dünyamız, yani içlerinde evrim geçirdiğimiz ve onlar tarafından motive edildiğimiz toplumsal yapılar.

Çelişkilerinin derinliğinde, alfabesiz bir yeteneksizliğin dile geldiği bir burjuva mı bundan kurtulacak? O takdirde, nasıl olur da bu koşullarda, çelişkilerinin kaynağını bu kadar açıklıkla tanımlamayı başarabilir, böylesine bir "vazgeçiş" yeteneğiyle, bunları, eylemin yapısal boğuluşları halinde somutlaştırabilir? "Daha dün, düşkünlüğüne gömülmüş" bir Monica Vitti'yle alay etmeye çalışan, ve bir filmi, kadın veya erkek kahramanının psikolojik motivasyonları içine gömülerek, tıpkı bir resimli roman okur gibi anlamaya çalışan biri için, böyle bir soru sorulamaz bile. Ama asıl sorun burada değil. Filimlerindeki kişilerin karakterleştirilmesine gömüldüğü zaman, Antonioni, bazı bazı sorunun özünü gözden kaçırarak, bir psikolojinin, bir yüzün, bir öykünün resmi üzerine daha büyük bir tutkuyla eğilmiş bile olsa, sorun burada değil.

Kendi hesabımıza, ne kadar saçma görünürse görünsün, Antonioni'nin bu sorunun bilincinde olmaması bizi pek az ilgilendiriyor. Gerçekte, onun son üç yapıtında, çağdaş sinemanın, uygun araçlarla, en başarılı olduğu, bizim gerçeğimizin içinde eridiği, ve bunun bilincine varmaklığımızda bize imgesel araçlar sunduğu, anlardan birini yakalayabiliyoruz. Sorunları çözeceğimiz araçları elbette vermedi bize. Bir sanatçı, esasen, neden bunları vermekle yükümlü olsun ki? Yanıltıcı ögelerin maskesini indirerek, bir takım taşıyıcı yapıları çırılçıplak soyarak, başkaları ve nesnelerle ilişkilerimiz konusunda bizi bilinçlendiren bir sanat yapıtı: bizim gözümüzde "angaje" tanımını hakeden biricik yapıt budur. Ötekiler, iyi bir dil kullanma uğruna, başkalarının etini ve kanını sömüren biçim alıştırmalarından ibarettir yalnızca.



Bernard Dort **ANTONIONI'VARİ KARARSIZLIKLAR**

Bilindiği gibi, Brecht, dramatik diye tanımladığı geleneksel tiyatronun karşısına epik bir tiyatro biçimi çıkarırken, hareketsiz bir dünyada ebedi insanin statik dramatürjisinin yerine, insanı değiştirilebilir diye düşünülen bir dünya içinde değişebilir kabul eden dinamik bir dramatürji koyma peşindeydi. Antonioni'nin sinematografik yapıtında şekillenen şey de, tüm boyutlarıyla aynı türden bir dönüşümdür ve bunu, Bernard Pingaud, "simgesel sinemadan, başka sözcük olmadığı için 'gerçek' diye niteleyeceğim sinemaya geçiş" olarak tanımlar. Elbette, Antonioni böylesi bir dönüşüme kalkışan ilk sinemacı değildir. Bu dönüşümü, gerçekleştirilememiş de olsa, en azından başlanmış olarak, pek çok başka filmde de buluruz: Özellikle Rossellini'nin *Viaggio in Italia*'sını düşünüyorum. Ama Antonioni, bütün filimlerinde, dramatik biçimden epik biçime geçişi derinlemesine sorgulayan, belki de ilk kişidir.

Antonioni'nin yapıtı, tek bir şemadan kalkarak kurulur: olan, olunan ve şu haliyle dünya arasında, eksik olan bir şeylerin bilincine varış. Filimlerinin hepsinde de, başlangıçta ortaya çıkıveren "birşey" vardır: *Le Amiche*'de Rosetta'nın intihar girişimi, *Il Grido*'da İrma'nın nikahlı kocasının ölümü, *Le Avventura*'da Anna'nın kayboluşu, *La Notte*'de yazar Thomas'nın can çekişmekte oluşu. Ve bu "birşey", Antonioni'nin kahramanlarının varoluşlarındaki gidişatı kırıp döker. Düşünce ve duygulardan örülü kabukları, hareketlerinin ve alışkanlıklarının düzeni çatlar. Artık "serüvenin" içine itilmişlerdir, karşılaşmayı beklediklerinden çok daha farklı yeni bir duruma göğüs gerebilmek için, onları değişmek zorunda bırakan bir sınava katılmışlardır. *Il Grido*'da, Aldo için tek sorun İrma'nın kocasının varlığıdır; imdi adamın ölümü resmileştikçe, Aldo gerçek sorunun orada olmadığını, bu sorunun İrma ile ilişkileri, aralarındaki "aşk" olduğunu, ve de sorulan sorunun İrma'nın evli olup olmaması değil, bizzat kendisi olduğunu farketmek zorunda kalacaktır. *L'Avventura*'da, Sandro ve Claudia, Anna'yı aramaya çıktıklarında, onun kayboluşunu saran gizin dışındaki herşey, henüz görece açıktır, ve eğer Claudia ile Sandro içine daldıkları serüvenin Anna'nınki olmadığını farketmeseler, öyle de kalacaktır: oysa bu serüven kendi serüvenleridir ve onları, kaybolanın nişanlısı ve kız arkadaşı olma kimliklerinden koparıp alarak, yeni bir gerçekle yüzyüze getirir: düşmansı ve sefilane Sicilya'nın bilinmeyen, kararsız ortamında yeşeren kendi aşkları... Ve *La Notte*'de, Lydia ve Giovanni, ayrı yönde de olsa, aynı türden bir keşifle karşı karşıya gelmek zorunda kalırlar: kokteylle başlayıp, partiyle süren bir sosyete davetinde geçirecekleri geceye hazırlandıkları bir sırada, aniden aşklarının yıkılmakta oluşunu yaşarlar -Can çekişen Thomas, sonra ölen Thomas, hiçbir şey eskisi gibi kalmayacaktır: bir karara varmaları, kendileri hakkında karar vermeleri gerekmektedir.

Antonioni'nin kahramanının yaptığı keşif, dünyanın değişmiş olduğu ve kendisinin de değişmesi gerektiğidir. Hiçbir şey eskisi gibi değildir, eskisi gibi olmayacaktır. Böylece kahraman, başıboş, dolaşmaya itilir. Antonioni'nin bütün kahramanları yürürler, gezinirler. Kapalı dünyaları çatlamıştır. Belki, çok daha geniş bir evrende dolaşırken, buna alışmayı başaracak, değişmeyi becerebileceklerdir. Zira Antonioni'de, her zaman, kahramanla dramı arasında bir bağ mevcuttur: bu bağ da, kahramanın sanki içine batırılmış olduğu, somut ortamdır. Burada gerçekten de ortamdan sözetmek gerekir, yoksa simgesel bir işlevi olan dekordan, ya da kahramanın serüveninin düzenlenişinden başkaca bir işe yaramayan kadrajdan değil. Bu ortam düpedüz bir doğa parçası olabilir (*L'Avventura*'daki ada gibi), veya toplumsal, insani bir ortam olabilir. Kahramanın serüveni de bu ortamla temasta başlar; neredeyse fizik bir temastır bu. Diyalektik bir değişmez, Antonioni'de, kahramanı ortama bağlar. Özgürlüğü dünyanın içine kök salar. Bu özgürlük, dünya ile temasında, kişinin gösterdiği çeşitli fiziksel tepkiler arasındaki bir tercihtir. Böylece, *L'Avventura*'da, Sandro ile Claudia eğer Sicilya'da olmasalar, her adımlarında, Sicilyalı adamların davranışlarının tanıklık ettiği bir düş kırıklığıyla, bir erotik saplantıyla karşılaşmasalar, aşklarını o şekilde yaşamayacaklardır... Ve belki de, filmin sonunda, birbirlerini sevmeye başlamazdan önce terketmiş oldukları toplumsal ortama dönmüş olmasalar, aşkları bir başka yön alabilecektir.

İşte bunun için Antonioni'nin filimlerinde, herşey önemlidir. Önceden kararlaştırılmış olan hiçbir şey yoktur; her şey hâlâ olabilir. Her bölümde, dahası her olayda, anlam, operatörün alanına (yani kahramanın hayatına) giren her şey *a priori* belirlenmiş değildir; belli bir süre içinde, olay geliştikçe ortaya serilir -meğer ki *a posteriori* belirivermesin; seyirci farkına bile varmadan, kahraman tarafından üstlenilmiş olmasın.

◀ Bir varmış, bir yokmuş: Her filminde bir kayboluş telâşı yaratır Antonioni.

★ Tiyatro eleştirisi alanında, özellikle Brecht üzerine yaptığı araştırmalar ve getirdiği yorumlarla öncü bir işlev üstlenen Bernard Dort, 1960'da yayımladığı "Brecht Okuması" ile Fransa dışında da adını duyurdu.

Ancak, acaba Antonioni'nin kahramanları, o zorunlu değişimlerini gerçekleştirmeyi başarabilirler mi? Her ne kadar özgür, ve bunu yapacak yetenekte görülürlerse de, hemen her olayda, serüvenleri bir başarısızlıkla kapanır. Gerçekten de, örneğin, *Il Grido*'nun Aldo'su: "mola"larının her birinde, yaşamını yeni baştan kurabilecekken, kollarının arasına düşen kızla evlenebilecekken, o, duraklamayı, bağlanmayı reddeder; değişmeyi kabul etmez. Sandro ve Claudia için de böyledir bu; Anna'nın anısını yadsıyabilir ve kendi aşklarını pekâlâ yükümlenebilirler, kısmen de yaparlar bunu, ama tümüyle değil.

Sonuç olarak, Antonioni'nin kahramanlarının özgürlükleri, inkâr edilmiş özgürlüktür. Ferâgat edilmiş özgürlüktür: girişimleri, dolaşıp durmaları sonuç vermez. Sıkıntıları sonuçlanmamış, ama çoğalmıştır: yalnız şimdi, bunun bilincindedir onlar. O zaman, acaba bu özgürlük, için için mi kemirilmiştir, önceden mi mahkûm edilmiştir: böylece bu kahramanların, sanki içine batırılmışcasına bırakıldıkları ortamla kurdukları pasif olmayan (sembolik de olmayan, yukarıda gördük), aktif ilişki, bir tuzaktan mı ibarettir? Antonioni'nin filimleri, bizi yeni baştan, dünyanın durağan görünümüne mi göndermektedir?

Bu açıdan, *Il Grido* müphem kalıyor. Eğer filmin öyküsünü dışardan anlatmaya kalkışsak, bir kaderin imgesini yansıttığını söylemekte hiç duraksamayız: reddedilmiş, sevdiği kadın tarafından lanetlenmiş -laik bir tutku- Aldo'nun cehenneme inişidir sanki. Bununla beraber, film seyredilirken, böylesi bir izlenim hiç de kendini göstermez. Aldo her an kendini toparlayabilir. Kadere dönüşen, her dakika şöyle değil de böylesine bir tercih koyan kendi özgürlüğüdür. Ve Po'ya inişi, her ne kadar simgesel bir karakter taşısa da, bu iniş Aldo tarafından özgürce yaşanmıştır. Bunun da nedeni, Aldo'nun başarısızlığının, belki de çok daha derinlerden kaynaklanmasıdır: kendi toplumsal koşullarının ürünüdür o, bir proleterdir, yani düşkünlüğün dünyasında yaşamaktadır. Bu durumuna karşı bireysel serüveni seçmekle, belki de kendi kendini başarısızlığa mahkûm etmektedir, kurtuluş umabileceği topluluğunu yadsıyarak... *Il Grido*'nun son sahnesi, Aldo'nun kişisel yeisine gömülmüş, ilgisiz bir tavırla, askeri hava alanı inşası için yoğun istimlaklerle karşı karşıya olan küçük kasabasının ayaklanmış halkıyla karşılaştığı sahne, en azından böyle bir yoruma imkân veriyor: böylece Aldo'nun bireysel öyküsü, daha geniş bir içeriğe, tarihin içine taşınmış oluyor. Gérard Gozlan'ın belirttiği gibi, "*Il Grido,* bireysel trajediyle toplumsal destan arasına çekilmiş mükemmel bir paraleldir." Aldo'nun serüvenine duygusal olarak katılmanın ötesinde, bu serüveni anlamak zorunda kalırız. Aldo'nun özgürlüğünü mukadderat halinde donmaya mahkûm eden, Antonioni değildir; onun toplumumuz içindeki konumudur, bu toplumun bizzat kendidir.

Ancak, Antonioni'nin son iki filminde, bu müphemiyet karışık bir hal alıyor. Kahramanlarının sırtına yüklenen başarısızlık kaderi, yoğunluğunu azaltıyor ve genelleşiyor. Artık bu kader her yerde ve hiçbir yerde. Antonioni, durmadan bunu vurguluyor bize.

Hiç şüphesiz, *L'Avventura*'nın kahramanları da, *La Notte*'nınkiler gibi, toplumsal açıdan "konumlanmışlardır". Proletaryaya değil de, büyük burjuvaziye mensupturlar, o burjuvazinin parazitleri durumuna indirgendikleri ölçüde düşkün bir konuma sokulmuş bile olsalar... Doğuştan gelen bir hakla veya servetleri nedeniyle değil de, ondan beslendikleri için burjuvaziye mensupturlar. Aslında kökenleri çok daha mütevazıdır ve de içlerinde, hâlâ, kaynağını bu kökende bulan bir parıltı mevcuttur; ancak bu onlara yardımcı olmak şöyle dursun, onları hep yaralar. Şu nedenle ki, bir bakıma "hain"dirler onlar. Mimar Sandro, yaratmaktan, inşaat yapmaktan vazgeçmiştir: gençliğinde ne güzel düşleri vardı oysa: "kendimi dehayla çevrili olarak, çok iyi döşenmiş bir odada görürdüm...", ama, şimdi, nasıl para kazanılacağını öğrendikten sonra -birkaç hesap işlemi, evler yapmaktan daha emin bir şekilde bunu sağlıyor- böylesi düşler artık geçmişte kalmıştır. "İki apartmanım var, biri Roma'da, biri de Milano'da. Dehaya gelince, hiç böyle bir alışkanlığım olmadı." *La Notte*'nin yazarı Giovanni de, bir yazarla

▲
Denizin çağrısı: Su, Antonioni'nin dünyasında tekinsiz fısıltısını durmadan tekrarlar.

dostluk kurmayı dileyen sanayicinin önerileri karşısında, emellerine sırt çevirme noktasındadır... Yine de böylesi düşkünlükler, Aldo'nun payına düşenle pek az benzeşmektedir. Sandro ve Giovanni, düş kırıklığı içindeki birer romantikten başka bir şey değillerdir. Umutları olmuştur, bu umutları terketmişlerdir. Antonioni, onları, yalnızca bireysel nostaljileri bağlamında tanımlar, yoksa toplumsal konumları açısından değil. Ve bu kahramanların resimlerini toplumsal bir hicivle, sıkılıp duran yüksek burjuvazinin hicvedilişiyle birleştirdiğinde, tasvirlerinin, örneğin bir Francoise Sagan'ın romanlarındaki sivriliği aşmadığını da saptayabiliriz. Bu alanda, bir İtalyan eleştirmenin de belirttiği gibi, Antonioni, bir dokümantercidir: bir atmosfer yaratır (örneğin, *L'Avventura*'nın başındaki yat gezisinde olduğu gibi); ama bir toplumsal yapıyı gösterebilmekten yoksundur. Bu açıdan, Antonioni'nin yüzeysel bir şekilde natüralist bir tasvir aşamasından geçip, gerçekçi bir tahlile ulaşmadaki -ki buna Fellini zaman zaman ulaşabiliyor- yetersizliğini ölçmek için, *La Dolce Vita* ile *La Notte*'yi kıyaslamak yeterlidir.

Antonioni'nin kahramanlarının başarısızlığını, temelci açıdan, şu halde bir yorum kalıyor: böylesi bir başarısızlık çağdaş dünyamızın kaderidir. Ve Antonioni'nin kahramanlarının güçsüzlüğü de bu kaderi dile getirmektedir. Nereden geldiklerinin, ne olduklarının hiç önemi yoktur, onlar, Antonioni'nin "duygularımızın gerçeğe uyumsuzluğu" adını verdiği şeye tanıklık ederler. Şu farkla ki, yine de, onda her zaman erkekten üstün olan, erkeğe oranla daha az kütleşmiş olan kadın, belki de, erkeğin gerçekleştirmeyi başaramadığı bu değişimi başaracaktır.

Kahramanlarının kararsızlıklarının bir kanıtı daha: Antonioni, filimleri, kahramanları hakkında konuşurken, hep genel ve belirsiz deyimlerle yapar bunu: bunlar, "normal olmaksızın, hayatlarını ve aşklarını normal bir şekilde sürdürmeye uğraşan erkekler ve kadınlardır". Ve bu kahramanlara verdiği görev de oldukça soyut görünmektedir: "İletişim kurmakta zorlanırlar, çünkü doğrunun pek az olduğunu keşfetmişlerdir".

Bu kahramanların kararsızlığı, kendi değişimlerini sonuna kadar taşımadaki güçsüzlükleri, böylece, onların somut durumlarından kaynaklanmaktadır. İster proleter olsunlar, isterse burjuva, hepsi de Antonioni'nin *olay durum* adını verdiği, ve gerçekte, modern dünyanın romantikçe kavranışından, yüzyılımızın hastalığından malüldürler: "Bugün aşırı oynak bir dönemde yaşıyoruz, siyasi, ahlaki, toplumsal, fizik oynaklık. Dünya, bizim içimizde ve dışımızda oynak, kararsız. Duyguların kararsızlığı, duyguların gizemi üzerine bir film yaptım".

Böylece sembolik sinemaya geri dönmekteyiz. Antonioni'nin kahramanlarının serüveni, anlamını, bitmeyen değişim içindeki bir tarihi gerçeklikle temas anında salgılamaz: onların belirsizliği, kararsızlıktan başka bir şey değildir, özgürlükleriyse, boşluğun çekiciliği ve kaderleşmesidir. Antonioni'ci evrende, her şey değişir, ama hiçbir şey dönüşmez. İnsanlar birtakım jestlere indirgenmiştir, eylemin her türlüsü yasaktır onlara.

Antonioni'nin son filmi, *Il Grido* ve hatta *L'Avventura*'dan sonra da devam edebilecek yanlış anlamaları ortadan kaldırıyor. Yönetmen, kahramanlarının çevresindeki simgeleri çoğaltıyor, ortam dekora dönüşüyor. Valentina'nın karıştırdığı kitabın başlığı, Hermann Broch'un *Uyurgezerler*'i, her dakika, aynalar ve cam yüzeylerden yansıyor. Bu yansımalar, Giovanni ve Lydia'nın başarısızlıklarını bize önceden haber veriyor. Bu uyurgezerler dünyasında, hiçbir şey, hiçbir zaman değişemez. Antonioni, çağdaş dünyanın boşluğunda, sanki asılıymış gibi duran bu kapalı evrenin, oynaklığı ve anlamsızlığı konusundaki tavrını belirlemiştir. Ve filmini, Thomas'nın can çekişir hali ve Giovanni'nin bir 'nemfoman' tarafından "baştan çıkartılması" ile başlatması, rastlantı değildir: ölüm ve müstehcenlik, böylesi bir evrende tek çıkış yolu olabilir. Burada artık serüven bile yoktur: yalnızca, Antonioni'nin kahramanlarının, yarım yamalak bir kadere boyun eğişlerini buluruz.

Bu yüzden Antonioni, *La Notte*'de, Giovanni ile Lydia arasındaki geleneksel bir dram olan tartışmanın sonucu ve ciddiyeti konusunda bize ikna etmeyi asla başaramıyor: onların geride kalmış aşkını söylüyor bize -yine de, Lydia'nin filmin son sahnesinde okuduğu mektup, yazar Giovanni'nin aşkı konusunda bizi ikna etmekten çok, onun vasatlığına ve ihtiraslı kişiliğine tanıklık ediyor- yoksa bize bu aşkı göstermiyor. Suç, herhalde, birbirleriyle hiç uyuşmayan oyuncularından da kaynaklanıyor: Jeanne Moreau, sinirli ve dramatik bir şekilde, durum'u oynarken, Marcello Mastroianni, serbest ve ilgisiz, süre'yi oynuyor... Ama bu yorumlama yanlışlığının da ötesinde, *La Notte*'yi asıl suçlayan, Antonioni'nin kararsızlıkları: kahramanlarını yerleştirdiği toplumun hicvini yapmaya çalışırken, bu kahramanları o toplumun içine yerleştirmedeki yetersizliği, ve çabalarını başarısızlığa mahkûm ettiği kahramanından duyduğu hoşnutluk.

Brecht'in dersi, kendini burada da kabul ettiriyor. Geleneksel dramatürji evreninin fasit dairesini kırmak yeterli değil. Her epik tasvir, aynı zamanda eleştirel bir seçimi de öngörür: bize, dünyamızın hiç durmayan değişimlerine katılmış olan kişilerin serüvenlerini, yargılama olmasa bile, anlama imkânını verecek bir mesafe seçimini...

Antonioni'ci "devrim", eleştirel bir görüş açısının olmayışı, aynı şekilde, gerçeğe yeterince titiz bir dikkatin yöneltilmemesi yüzünden kısa sürebilir, ve epik anlatım yerine, yalnızca bir izlenimler serpintisi, farklı bir melankoli içinde yıkanan, ardarda dizili zarif notasyonlar, seçkin planlar önermekten öteye gitmeyebilir.

Yönetmen oyuncusunu yoğuruyor.
▼

Galvano della Volpe **ANTONIONI VE BURJUVA İDEOLOJİSİ.....**

Antonioni'nin tüm filimleri içinde bence en iyisi *L'Avventura*. Bu filmde güçlü bir mecaz, hatta sinemasal bir abartma bile diyebileceğim bir şey var: ortada görünür bir neden yokken, Anna'nın cisimsel olarak kayboluşu. Beyaz perdede, şimdiye kadar böylesine mutluluk verici bir cesarete rastlanmamıştır. Hâlâ daha, "ama Anna neden kayboluyordu?" diye soranlar çok. Yanıtı şu ki, böylece (filmin ikinci bölümünde), Anna'nın kadınca sezgisiyle önceden farkettiği şey maddeleşiyor: Sandro duygusal açıdan önemsiz ve kararsız, onu gerçekten sevmiyor ve onu mutlu edemeyecek. Sözcüklere dökülecek olursa, şunları söylüyor Anna'nın sezgisi: "Ben kaybolup gitsem, o bunu farketmez bile..." Deyim hiç de yeni değil, hatta böylesi bir imge fazlasıyla sıradan, ama filme dönüştürülmesi, plastik hale getirilmesi (cisimsel bir şekilde görünür şekilde kayboluş) olayı son derece de başarılı bir sanatsal simgeye dönüştürüyor. Anna'ya ne olduğunu, yaşayıp yaşamadığını vs. sormak sözkonusu olamaz, çünkü ortadan kayboluşu tümüyle imalı, tümüyle simgesel: sinemasal olarak simgesel demek istiyorum, kısacası, sinema sanatı konuştuğumuz.

Antonioni'nin eleştirisi, burjuva dünyasının örflerine içerden yapılan sanatsal bir eleştiri: biz marksistleri ilgilendirecek bir yanı yok bunun; ama şunu unutmamak gerekiyor, - *L'Avventura*'dan *L'Eclisse*'e - romantik (bireyci), burjuva kültürünün bir anahtar mitosunun, yani Don Juan ve Bovarizm çifte mitosunun yokedilişine tanık oluyoruz. Böylece, bana öyle geliyor ki, Antonioni'nin üretimi daha belirgin, hatta daha mütevazı boyutlara iniyor. Öyle de olsa, bizlere şimdiye kadar kimse böyle bir şey göstermedi.

L'Eclisse'de bana göre, dikkati çekecek ölçüde güçlü anlar var. Borsa ajanının yaşadığı duygusal boşluğun verildiği sahneleri düşünüyorum. Burada olumsuzun dile getirilişini buluyoruz; bu kişinin duygusal havailiğini, öte yandan işine yoğun biçimde gömülmüşlüğünü, erotik fantezilerden alabildiğine yoksunluğunu Antonioni'nin bir dizi sinemasal imkânı kullanarak bize ulaştırmayı başardığı, bir tür insanlıktan yoksunluğunu...

Genç kadının "ritüel" davranışlarını da bu bağlamda ele almak gerek.

Erotik ritüeller, yorulmuş, otomatik: ama sanatsal yönden anlamlı, zira sinemasal görüntülerle, Emma Bovary mitosunun sonunu haber veriyor.

L'Eclisse sahnesi, aynı zamanda kaçırılan randevu sahnesidir. Borsa ise erkek kahramanı, verimsizliğini canlandıran mekân... Bana öyle geliyor ki, Borsa ajanı tipi ile, Antonioni, gerçekten bir kişilik yaratmıştır: kadın kahramansa, en azından bir yönüyle silik kalıyor. Sanatsal bir bakış açısından baktığımda, filmi tümüyle başarılı bulmuyorum. Bazı sekanslar açıkça belli olan bir tasvir gücüne sahip; ama boşluklar da var. Son sahnedeki kararma, bir önceki sahne düşünüldüğünde (bir aş randevusunun bir tür parodiye, bir oyuna dönüştüğü sahne), ve bir de Borsa sahnesiyle bağlandığında, göründüğünden daha az amaçlanmış gibi. Buna, başarılı bulduğum anlardan biri olan, arabanın ve ölünün yüzme havuzundan çıkarıldığı sahneyi ekleyebilirim. Böyle sahnelerden üç, dört tane var. Öte yandan, Antonioni'nin tüm ürünleriyle kıyaslandığında, bu film, kısalığı içinde, bence en iddialısı.

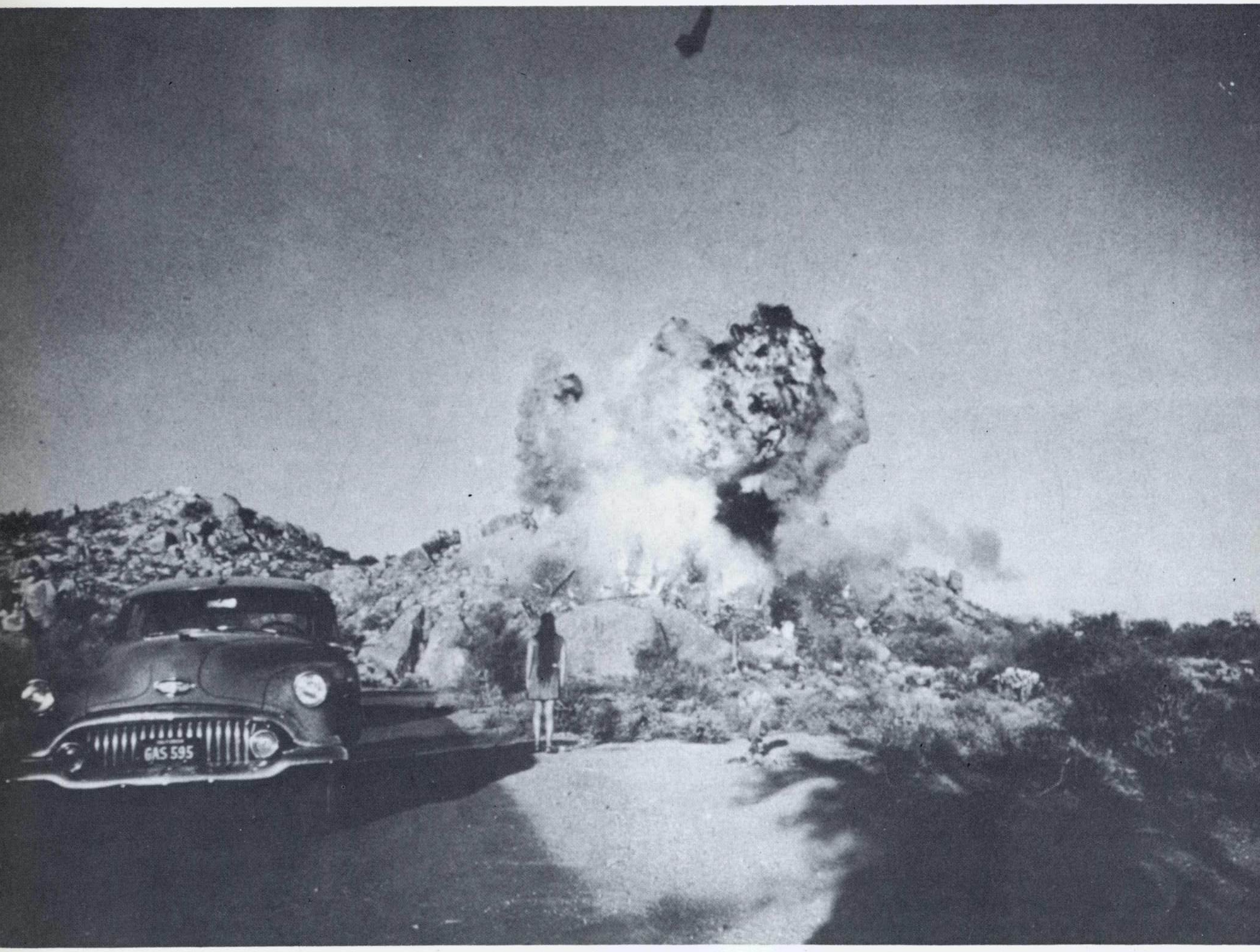
Sade olduğu ölçüde temele yöneliyor: pek az olay var, sahneye koyanın ahlâki inançlarını dile getirmede yeterli bulduğu en gerekli asgariyle yetinilmiş.

Günümüzde, sanatçılar ve eleştirmenler "insanın düşkünlüğü" denen kavramı (Marksist kökenli bir kavram - 1844 El yazmaları) tuhaf bir şekilde münhasıran cinsel ilişkilere uyarlama eğilimindeler. Hiç şüphesiz, ideoloji ne ölçüde eklemlenmiş ve karmaşıksa, bir yapıtın, sanatsal da olsa, başarı koşullarının en az yarısı yerine getirilmiş demektir; ama yalnız yarısı. Bana kalırsa, Antonioni, en basit burjuva ideolojisine sadık kalarak, sanatsal açıdan daha başarılı bir film sunabilirdi bizlere; ama bu durumda, "zıtların birliği" ile, tümüyle saydam bir şekilde, tümüyle doğru bir film vermesi gerekecekti. Ancak, o zaman bizim ideolojimiz ne olacak, diye sorulacaktır. Bizim ideolojimiz, Mayakovski veya Brecht'in, hepimizi sosyalist fikirlerle kendimizden geçirip heyecanlandıran en iyi yapıtları düzeyinde, bitirilmiş sanat yapıtları doğurabilir örneğin. Doğallıkla bu demek değildir ki böylesi bir sonuç, yalnızca bizim sosyalist fikirlerimizin burjuva düşüncesine göre üstün bir doğruluk (diyalektik açıdan söylendikte) taşımasından kaynaklanacaktır, ama tersine, diğer yarısıyla başarı, o yazarların, sosyalist düşüncelerini ifade etmek için seçtikleri sözsel veya yazınsal dilde ulaştıkları semantik yapılanmanın derecesine de bağlı olacaktır. Ve bu da, *mutis mutandis,* yani dili değiştirdiğimizde, sinemacı için de, ressam için de vs. aynı şekilde geçerlidir.

◀ İtalyan sineması bir dönem Alain Delon'u öne çıkartmıştı: Visconti ve Antonioni onu fetiş-erkek olmaktan kurtardılar.

▶ İnsanla insan arasında hep duvar.

★ Estetiğin ve bilimsel eleştiri çalışmalarının sol kanattaki gözde isimlerinden Galvano della Volpe, "Pozitif Bilim Olarak Mantık", "Sinemada Gerçeksilik", "Gusto'nun Eleştirisi " gibi kitaplarıyla yalnızca İtalya'da değil, başta ABD olmak üzere pek çok Batı ülkesinde etkili oldu.


GAS 595

Alberto Moravia **KEHANET ARTIK MODA DEĞİL.....**

▲
Sahnenin öteki yüzü.

◀
Amerika patlıyor: Bir buzdolabının açılıp saçılan sonsuz tüketici içeriğinden alıntılar.

Öğrenci hareketleriyle çalkalanan Kaliforniya üniversitelerinin birinde düzenlenen toplantıda, bir zenci öğrencinin; "Biz ölmeye hazırız. Ya siz, Beyazlar, sizler canınızdan olmaya hazır mısınız?" sorusuna, yüzünün ince hatları karmakarışık siyah saçları altında neredeyse kaybolan beyaz bir delikanlı karşılık verir: "Ben ölmeye hazırım, ama sıkıntıdan patlayarak değil". Ve gider. Yadsıyıcılığı yadsıma noktasına gelecek kertede köktenci olan bu yadsıyıcı gencin adı Mark'tır. Üniversite öğrencisidir ve, aşırı ve yıkıcı davranışları nedeniyle okuldan uzaklaştırılmıştır. Toplantıdan biraz sonra, Mark, iki arkadaşı ile birlikte, bir silahçı dükkânına girer ve bir tabancı satın alır. Üniversitede çatışmalar olur ve bir polis memuru öldürülür. Mark kaçarak havaalanına gider, küçük bir turizm uçağına atladığı gibi Kaliforniya semalarına yükselir.

Bu sırada, genç ve güzel bir kız, Daria, pazarlamacılık yapan patronuyla Phoenix'te buluşmak üzere, Arizona'ya giden yolda arabasıyla ilerlemektedir. Ancak Daria, içindeki yadsıyıcılık virüsünü, sağlıklı ve mutlu bir şekilde ortaya çıkaran hippiliğin, kutsal "meditasyonu" için, yolda mola vermek niyetindedir: Yukarıda, gökte, Mark otomobili görür, tehlikeli bir pikeyle yaklaşır ve böylece, sürücünün güzel yüzünü farkeder. Bundan sonra, otomobille uçak arasında, bir tür flört başlayacak, ve bu flört, Mark'ın yere inip, iki gencin karşılaşmasıyla sonuçlanacaktır. O anda, Ölüm Vadisi'nin en çıplak yöresinde, Zabriskie Point'ta bulunmaktadırlar. Bir yıldırım aşkıyla vurulurlar birbirlerine, toz gibi bir toprakla kaplı çıplak tepelerden sarmaş dolaş, cansız toprağın içinde umutsuzca hayatta kalmaya çalışan iki kocaman balık gibi, yuvarlanarak küçük bir koyağa kadar inerler, ve orada sevişirler. Bu kucaklaşmanın çağrısına uymuş gibi, birdenbire başka başka çiftler, bir dolu başka kucaklaşmalar ortaya çıkar ve, apaçık anlaşılacağı üzere, Amerikan yaşama biçiminin, yalnız ve susamış çöllüğünü simgeleyen o çöllük alanı doldururlar. Ne ki, aşkın bu mucizesinin hemen ardından, dram patlak verir. Mark, uçağı teslim etmek için Los Angeles'a döner ve polis tarafından öldürülür. Daria, onun ölümünü, patronunun villasına doğru yol alırken, arabasının radyosundan öğrenir. Şimdi bu villa, öldürücülüğü ve ölümü çağırıştıran bütün o ihtişamıyla, onu dehşete sokmaktadır. Daria da "düşünmüştür". Meditasyonunun sonucu olarak villadan kaçar. Ama bu kaçış sırasında, tıpkı Lut'un kızı gibi dönüp arkasına bakar, ve Sodom ve Gomore'nin, yani villanın, imgesel bir atomik kıyamet içinde infilak ettiğini görür. Michelangelo Antonioni'nin *Zabriskie Point'ı,* Avrupalı yönetmenlerin, Amerika'da, Amerikan parasıyla ve bir Amerikalı prodüktör hesabına çevirdikleri, başarısız sayılmaları bir yana, yapımcılarına olumlu bir puan da kazandıran filimlerden biri. Bu nasıl mümkün olabildi? Bize göre, iki nedenle. Antonioni, örneğin René Clair'in *Ma* Femme Est Une Sorcière'i çevirirken yaptığı gibi, Amerikalı prodüktörlerce kendisinden talep edilen "herhangi" bir filmi yapmadı. Amerika üzerine bir film yapmayı da düşünmedi; bu esasen imkânsız, daha da önemlisi fazla iddialı olurdu ki, ünü, ona böylesi bir rizikoyu göze aldırabilirdi. Antonioni, alçakgönüllüce ve şiirsellik içinde, Amerika'nın kendisinde bıraktığı duyguyu ifade etmek istedi. *Zabriskie Point,* işte bu zorlu öz-sınırlamanın ürünüdür. Ve bunun da kanıtı, sosyolojik ve belgesel malzemenin sadeliği, öykünün inceliği, simgelerin basitliği, olayların rasgeleliğidir. Amerika, tipik bir öyküde amblemleştirilmiş bir figür olarak yoğunlaştırılmamıştır. Buna karşın, belli bir durumun, özünde "herhangi" bir durumun gereği olarak, fragmanter bir tarzda anımsatılmıştır. Antonioni, Mark'ı, mantığın öngöreceği üzere, sevgilisiyle kaçacak yerde, çaldığı uçağı teslim etmek için Los Angeles'a geri götüren bir olmayacak-şey'e düşme pahasına, hatta, öykünün, tesadüflerin eliyle ilerlemesini istedi. Ama, temelde, tesadüfün imkânsız olduğunu, ve de bugün (esasen tıpkı dün de olduğu gibi) hiçbir şeyin rasgele olmadığını kanıtlamak için bunu yapmak istedi.

OLGUYA SAYGI

Nihayet, Antonioni'nin ihtiyatlılığını, olgulara gösterdiği saygıyı anmak gerekir. Filmin en önemli iki ideolojik varsayımı, yani çölde gruplar halindeki sevişmeler, ve villanın infilakı, iki düştür. Bir başka yapımcı, bunları, gerçek olaylara dönüştürmeye varana kadar zorlayabilirdi. Antonioni bunu yapmadı.

Bir kere, daha bu çekincede, kendi duygusunun sınırları içinde kalmadaki istencini tespit etmek gerekir. Şimdi bakalım, Amerika nasıl bir duygu vermiş Antonioni'ye. Açıkça sözkonusu olan, Avrupa'yı da onun değerlerini de inkâr etmemiş bir Avrupalının gözüyle görülen bir Amerika'dır. Gerçekten de Amerika, Antonioni'ye, geçici olanın nihai hale geldiği, amacın, yani insanın, araca dönüştüğü, ve aracın, yani paranın, amaç olduğu bir mekân olarak belirir. Şeylerin varlıklardan daha değerli olduğu, ve asıl, bütün bunların "iyi niyetle", sonuçta bir kötülük olarak ortaya çıkan bir iyinin gizemli yolları kullanılarak yapıldığı bir mekân. Daha basit bir ifadeyle, Amerika, bu film bağlamında, sevmenin ve sevilmenin çok zor olduğu, Zabriskie Point çölü gibi, kurak bir yerdir, Antonioni için. Ama sevgi, kaynağındaki hali ile bizzat hayatın kendisi değilse, nedir o zaman? Dolayısıyla, Amerika, bugünkü haliyle hayata düşmandır.

★ Roman ve hikâyeleriyle çağdaş İtalyan edebiyatında ağırlıklı bir yer tutan Alberto Moravia (1907), genç yaştan itibaren "Kayıtsızlar", "İtaatsızlık", "Agostino", "Nefret", "Otomat" gibi anlatıları; "Tanıdığım Hindistan" ve "SSCB'de Bir Ay" gibi izlenim kitapları; edebiyat ve sanat üzerine denemeleriyle evrensel bir üne kavuştu.

▲
Doğanın sessiz çölü şehrin mesaj çölüne karşı.

Bu, mutlak bir mahkûm ediş, ama filmin lirik, ağıtsal karakteri gözönüne alındıkta zorlayıcı değil. -*Greed*'deki, ölümün o unutulmayacak filmindeki mahkûm ediş bile, daha kabul edilebilir türdendi. Muhtemelen, ''american way of life'' a yönelik bu taşlama, eğer sosyolojik gözlemler ve ortamın daha belirgin bir tasviri eşliğinde yapılmış olsaydı, çok daha şiddetli görüntülere alışık olan Amerikan eleştirmenlerinin film karşısındaki tutumları farklı olurdu. En azından, iki âşık, *Bonnie and Clyde* türü iki umarsız gangster olsaydı... Ama hayır, bunlara sadece iki âşık. Antonioni, bütün bir uygarlık ile aşk arasında bir kıyaslama yaptı, ve üstün gelen aşk oldu. Böylece, mutsuz ve uçucu aşkın zarif ağıtının, sanki dünyanın sonunu getirecek bir mekanizma görevi yaptığı, garip bir film çıkıyor karşımıza. Doğal olarak, olayların gelişimindeki incelikle sonuçtaki, anglosakson eleştirmenleri irkiltmemesi mümkün olamayan felaket arasında, bir orantısızlık var. Ama bize göre, bu orantısızlık, bir kusur olmak şöyle dursun, tersine, *Zabriskie Point*'ın en yeni, en özgün karakteridir. Şunu biraz daha yakından görelim. Amerika üzerine yüzlerce film çevrildi, ve kabul etmeliyiz ki, Birleşik Devletler'deki hayatın kimi olumsuz yanlarını ilk olarak gün ışığına çıkaran ve mahkûm eden de, bizzat Amerikalı yapımcılardı. Bu alanda, içinde Amerikan konformizmi ve ırkçı tahammülsüzlüğünün, *Zabriskie Point*'da izine bile rastlanmayan bir şiddetle suçlanmakta olduğu, yakınlarda çevrilmiş *Easy Rider*'ı hatırlamak yeterlidir. Ne ki buna rağmen, eleştirmenler *Easy Rider*'a saldırmadılar. Tam tersine...

Burada işte, Antonioni ile Amerikalı eleştirmenler arasındaki tartışmanın tam özünü yakalıyoruz. Şimdiye kadar, ne *Easy Rider*'da, ne, Amerika üzerine çevrilmiş, başka bir Amerikan veya Avrupa filminde, ''ahlakçı'' bir şema altında yeşermiş bir virüsün, günün birinde, adına Birleşik Devletler denen, o muhteşem çağdaş Babil'i yerle bir edebileceği yollu, yeni ve sarsalayıcı bir varsayım ileri sürülmüştü. Başka türlü dendikte, *Zabriskie Point*, bilinçli ya da değil, sinema denen modern media tarafından resimlenmiş, incilvari bir kehanettir. Dinin hâlâ geçerli olduğu dönemlerde, bu tür kehanetler doğaldı. Bundan dört yüzyıl önce, Dürer'in yaptığı tabloda, Lut, karısı ve iki kızıyla kayalık bir kıyıda sükûnetle yürürken, uzakta, Sodom ve Gomore'nin üzerinden yükselen alev ve duman sağnağının gökyüzüne yükselişi, benzer durumlarda, kaçınılmaz bir şekilde meydana gelebilecek bir olayın tasviridir.

ELEŞTİRMENLER TEPKİ GÖSTERİYOR

Muhtemelen, Antonioni kararlı bir İncil okuyucusu olmasa gerektir; ve ben uzaklardan gelen ve bilinçsiz kültürel örneklemelerin onu harekete geçirdiği düşüncesinde değilim. Ne ki Amerikalılar İncil'i okurlar, veya hiç değilse çok yakın zamanlara kadar okurlardı. Öykünün zarifliği ile sonuçtaki felaket arasındaki orantısızlık, onların gerçekten kuşkularını uyandırdı. Tartışılıp duran, alışılmış sosyolojik yargılamalardan birinin değil, ama bir kehanetin sözkonusu olduğunu hissettiler. Alışılanın dışında bir tepki içine girmeleri bundan.

Sinema, genelde, anlatısaldır: zaman içinde meydana gelen olayları anlatır. Bilim-kurgu öyküleri anlattığında bile, zamanın dışına çıkmaz. Zamanı geleceğe yansıtmakla sınırlar, kendini. *Zabriskie Point*'ın özgünlüğü, finaldeki uğursuz kehanetin, çok güçlü bir ahlaki tavırla, filmi zamanın dışına taşımış olmasından kaynaklanmaktadır. İşte o zaman, öykü ve sona erişi arasındaki bağlantı eksikliği, gerçek bir ışıkla aydınlanmaktadır. Bu, İncil'de geçen, kapısındaki tehlikeden habersiz Kalde Kralı Baltazar'ın neşeli şöleni ile, duvara üç kâhince sözcüğü, ''Mane, Techel, Fares'i (''Sayılmış, Tartılmış, Ayrılmış'') yazan elin arasındaki, o açık bağlantı eksikliğinin ta kendisidir. Hiçbir sosyolojik veya ekonomik araştırma, Baltazar'ı, müreffehliğin doruğundayken, Medler tarafından krallığının istila edileceği ve de Dariüs'ün onu öldürerek, yerine, Babil tahtına geçeceği konusunda uyarmamıştı. İncil'de anlatılan elin figüratif kehaneti... Şu halde, Amerikalı eleştirmenlerin rahatsız olmaları doğaldır. Yalvaçlara nasıl davranmak uygundur? Antik çağlarda, felaket haberciliği de yapsalar, saygı görürlerdi. Ama insan bilimlerinin, yarı-akılcılık'la, insanları yatıştırmak üzere, çoğalıp durdukları günümüzde, yalvaçlar, ya oyun-bozanlar olarak karşılanıyor, ya da, en iyi koşulda, nesnelerin arasına gerçekte varolmayan ilişkiler yerleştirmeye kalkan ''sistemciler'' olarak... Washington'da gerçekleşen bir buluşma vesilesiyle, siyahların başkaldırmasıyla Vietnam savaşı arasında bir bağ olup olmadığını soracak olmuştuk. Amerikan eski Savunma Bakanı Mac Namara, horlayan bir ifade ile, böylesi bir bağlantının tümüyle dışlanması gerektiği yollu bir cevap verdi. Amerikalı eleştirmenler, Antonioni'yi, ''Bugünün üzerine geleceğin karakteristiklerini çizmekte olan işaretleri (yani sosyolojik, tarihi, ekonomik, kültürel, vs. işaretleri) doğru şekilde yorumlamamakla'' suçladılar. Ona, filminin ''yapay'' olduğunu söylediler. Gerçekten de, sosyoloji, olgulara dayandığı ölçüde ''derin''dir. Ama kehanetler, olguları yalanladıkları ölçüde, ''yapay'' olmamazlık edemezler.

Oysa, filmin özgünlüğü, alışılmamış karakteri, asıl burada yatıyor: kehanetin içinde, film, bir dolu güzellikle dopdolu. Örneğin: büyük iş alemine yönelik açılımları. Örneğin: Kaliforniya çölünde, otomobille uçağın flörtü. Örneğin: çöldeki bazı kucaklaşmaların yakın planları (ama insanın aklına hemen Doré'nin Dante'nin ''Cehennem''i için çizdiği resimlerdeki bir insan çemberini getiren ''love-in'' değil). Örneğin: Los Angeles havaalanında Mark'ın ölümü. Örneğin: Daria'nın, arabasının radyosundan Mark'ın ölümünü öğrendiği yolculuk. Ama en güçlü an, Daria'nın, patronunun villasına bakmak için döndüğü sırada düşlediği, Amerika'nın sonu olmaya devam ediyor. Antonioni, kültürümüzün içinde, uzun zamandan beri, hanidir varolan, gerçeğin bölünmüşlüğünü, plastik olarak tasvir etmek istedi. Ve bunda muvaffak oldu. Patronun villası birçok kere infilak ettikten, yeniden bütünleşip bir daha infilak ettikten sonra, bütünlüklerinden kopuşan, kitaplardan makinelere, konserve kutularından giyeceklere, bütün o ürünler... Bütün bu ürünler, diyordum, dünyada hayatın yerini alan, tanrısal kıyametlerin yeryüzüne fırlatıldığı, o aynı gökten gelmekle beraber, mündemiç bir kıyamet düşüncesini gayet iyi veriyor. Nostradamus'un ''Yıldızlara Göre Yüzyıllar''ında, Antonioni'nin çizdiği termo-nükleer sonu anlatır görünen dört mısra var. Bu ne anlama gelir? Şu anlama gelir ki, dünyanın sonu, herşeyden önce şiirsel bir anahtardır, ve o halde *Zabriskie Point* bu anahtar uyarınca okunmalıdır.

Çeviren: *Turhan Ilgaz*

ANTONIONI FİLMOGRAFİSİ

CRONACA DI UN AMORE (1950)
Bir Aşkın Güncesi

KONU: Michelangelo Antonioni
SENARYO: Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Enzo Serafin
KAMERAMAN: Aldo Scavarda
KURGU: Mario Colangeli
YÖNETMEN YARDIMCISI: Francesco Maselli
MÜZİK: Giovanni Fusco
DEKOR: Piero Filippone
GİYSİ: Ferdinando Sarmi
OYUNCULAR: Lucia Bose, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marina Rovsky, Rosy Mirafiore, Ruby D'Alma, Anita Farra, Carlo Gazzapini, Nardo Rimediotti, Renato Burrini, Vittorio Manfrino, Vittoria Mondello
YAPIM: Villani Film
SÜRE: 110'
İLK GÖSTERİM: 25 Kasım 1950, Roma

I VINTI (1952) Yenikler

KONU: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile
SENARYO: Suso Cecchi D'Amico, Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Enzo Serafin
KAMERAMAN: Aldo Scavarda
KURGU: Eraldo Da Roma
I.YARDIMCI YÖNETMEN: Francesco Rosi
YÖNETMEN YARDIMCISI: Alain Cuny, Jimmy Mason, Pietro Notarianni
MÜZİK: Giovvani Fusco
DEKOR: Gianni Polidori, Roland Berthon
OYUNCULAR: Etchika Choureau, Jean Pierre Mocky, Jacques Sempey, Henry Poirier, Annie Noel, Guy de Meulan, Franco Interlenghi, Anna Maria Ferrero, Evi Maltagliati, Edoardo Ciannelli, Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Elieen Moore
YAPIM: Film Costellazione (Rome), S.G.C (Paris)
SÜRE: 110'
İLK GÖSTERİM: 4 Eylül 1952, Venedik Sinema Festivali (Yarışma dışı)

TENTATO SUICIDIO (1953) İntihar Girişimi

Yönetmenliğini Antonioni, Zavattini, Maselli, Risi, Felini, Lizzani ve Lattuada'nın yaptığı, altı episoddan oluşan "Kentte Aşk" filminden bir episod
SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni Di Venanzo
KURGU: Eraldo Da Roma
YÖNETMEN YARDIMCISI: Luigi Vanzi
MÜZİK: Mario Nascimbene
DEKOR: Gianni Polidori
OYUNCULAR: Amatör oyuncular
YAPIM: Faro Film
SÜRE: 20'
İLK GÖSTERİM: 27 Kasım 1953, Roma

LA SIGNORA SENZA CAMELIE (1953)
Kamelyasız Kadın

KONU: Michelangelo Antonioni
SENARYO: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P.M. Pasinetti
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Enzo Serafin
KAMERAMAN: Aldo Scavarda
KURGU: Eraldo Da Roma
YÖNETMEN YARDIMCISI: Francesco Maselli
MÜZİK: Giovanni Fusco
DEKOR: Gianni Polidori
GİYSİ: Battilocchi Giyim Evi
OYUNCULAR: Lucia Bose, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Alain Cuny, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori, Laura Tiberti, Oscar Andriani, Gisella Sofio, Luisa Rivelli, Elio Steiner, Nino Del Fabbro
YAPIM: Produzioni Domenico Forges Davanzati ve ENIC
SÜRE: 105'
İLK GÖSTERİM: 27 Şubat 1953, Roma

LE AMICHE (1955) Kadınlar Arasında

KONU: Cesare Pavese'nin "Kendi Aralarında Kadınlar" adlı hikâyesinden uyarlayan Michelangelo Antonioni
SENARYO ve DİYALOGLAR: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Cespedes
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni Di Venanzo
KAMERAMAN: Erico Menczer
KURGU: Eraldo Da Roma
YÖNETMEN YARDIMCISI: Luigi Vanzi
MÜZİK: Giovanni Fusco
GİYSİ: Fontana Kardeşler
DEKOR: Gianni Polidori
OYUNCULAR: Gabriele Ferzetti, Eleonora Rossi Drago, Madeleine Fischer, Yvonne Fourneaux, Valentina

Cortese, Franco Fabrizi, Anna Maria Pancani, Ettore Manni, Luciano Volpato, Maria Gambarelli
YAPIM: Trionfalcine
SÜRE: 104'
İLK GÖSTERİM: 7 Eylül 1955 Venedik Film Festivali

IL GRIDO (1957) Çığlık

KONU: Michelangelo Antonioni
SENARYO: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni Di Venanzo
KAMERAMAN: Erico Menczer
KURGU: Eraldo Da Roma
I.YÖNETMEN YARDIMCISI: Sergio Zavoli
YÖNETMEN YARDIMCISI: Luigi Vanzi
MÜZİK: Giovanni Fusco
DEKOR: Franco Fontana
GİYSİ: Pia Marchesi
OYUNCULAR: Steve Cochran, Alida Valli, Mirna Girardi, Dorian Grey, Betsy Blair, Lyn Shaw, Gabriella Pallotta, Guerrino Campanili, Pina Boldrini
YAPIM: Spa Cinematografica
SÜRE: 102'
İLK GÖSTERİM: 14 Temmuz 1957 Locarno 10. Uluslararası Film Festivali

L'AVVENTURA (1960) Macera

KONU: Michelangelo Antonioni
SENARYO: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Aldo Scavarda
KAMERAMAN: Luigi Kuveiller
KURGU: Eraldo Da Roma
YÖNETMEN YARDIMCISI: Franco Indovina, Gianni Arduini, Jack O'Connel
MÜZİK: Giovanni Fusco
DEKOR: Piero Poletto
GİYSİ: Adriana Berselli
OYUNCULAR: Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, James Addams, Renzo Ricci, Esmeralda Ruspoli, Giovanni Petrucci, Dorothy De Poliolo Joe, Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Mole, Renato Pinciroli, Angela Tommasi di Lampedusa, Vincenzo Tranchina , Lelio Luttazzi
YAPIM: İtalyan Fransız ortak yapımı
SÜRE: 140'
İLK GÖSTERİM: 15 Mayıs 1960 Cannes Film Festivali

LA NOTTE (1961) Gece

SENARYO: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni Di Venanzo
KAMERAMAN: Pasqualino De Santis
KURGU: Eraldo Da Roma
YÖNETMEN YARDIMCISI: Franco Indovina, Umberto Pelosso
MÜZİK: Giorgo Gaslini
DEKOR: Piero Zuffi
GİYSİ: Gitt Magrini
OYUNCULAR: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki, Maria Pia Luzi, Rosy Mazzacurati, Guido Aimone Marsan, Gitt Magrini, Giorgio Negro, Roberta Speroni Fortunati, Ugo Fortunati, Vittorio Bertolini, Vincenzo Corbella
YAPIM: İtalyan Fransız ortak yapımı
SÜRE: 122'
İLK GÖSTERİM: 24 Ocak 1961, Milano

L'ECLISSE (1962) Batan Güneş

SENARYO: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni Di Venanzo
KAMERAMAN: Pasqualino De Santis
KURGU: Eraldo Da Roma
YÖNETMEN YARDIMCISI: Franco Indovina, Gianni Arduini
MÜZİK: Giovanni Fusco
DEKOR: Piero Poletto
GİYSİ: Gitt Magrini
OYUNCULAR: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Louis Seignier, Mirella Ricciardi, Rossana Rory, Cyrus Elias
YAPIM: İtalyan Fransız ortak yapımı
SÜRE: 125'
İLK GÖSTERİM: 12 Nisan 1962, Milano

IL DESERTO ROSSO (1964) Kızıl Çöl

SENARYO: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Carlo Di Palma
KAMERAMAN: Dario Di Palma
KURGU: Eraldo Da Roma
YÖNETMEN YARDIMCISI: Gianni Arduini, Flavio Nicolini
MÜZİK: Giovanni Fusco
ELEKTRONİK MÜZİK: Vittorio Gelmetti'nin bestelerinden yola çıkarak
DEKOR: Piero Poletto
GİYSİ: Gitt Magrini
OYUNCULAR: Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi, Aldo Grotti, Rita Renoir, Valerio Bartoleschi Emanuela Paola Carboni, Lili Rheims, Bruno Borghi, Beppe Conti, Giovvani Lolli, Hiram Mino Madonia, Giuliano Missirini, Arturo Parmiani, Carla Ravasi, Ivo Scherpiani, Bruno Scipione
YAPIM: İtalyan Fransız ortak yapımı
SÜRE: 120'
İLK GÖSTERİM: 7 Eylül 1964, 25. Venedik Festivali 1964

I TRE VOLTI (1965) Üç Yüz

SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Carlo Di Palma
KAMERAMAN: Dario Di Palma
KURGU: Eraldo Da Roma
YARDIMCI YÖNETMEN: Gianni Arduini
MÜZİK: Piero Piccioni
DEKOR/GİYSİ: Piero Tosi
OYUNCULAR: Soraya, Ivano Davoli, Giorgio Sartarelli, Piero Tosi,

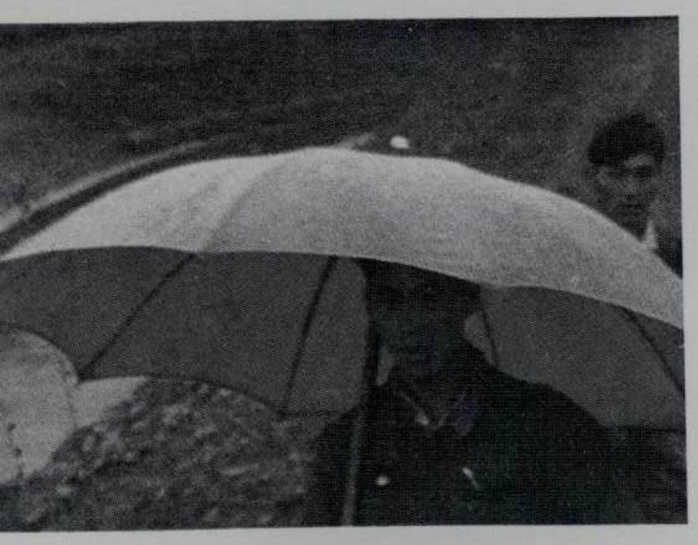
Dino De Laurentiis, Alfredo De Laurentiis, Ralph Serpe
YAPIM: Dino De Laurentiis Cinematografica (Rome)
SÜRE: 25'
İLK GÖSTERİM: 11 Şubat 1965, Milano

BLOW UP (1966) Cinayeti Gördüm

KONU: Michelangelo Antonioni
SENARYO: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, ingilizce diyaloglar Edward Bond
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Carlo Di Palma
KAMERAMAN: Ray Parslow
KURGU: Frank Clarke
YARDIMCI YÖNETMEN: Claude Watson
MÜZİK: Herbie Hancock
ŞARKILAR: The Yardbirds'ün "Stroll On" parçası
DEKOR: Assheton Gorton ve John Cowan
GİYSİ: Jocelyn Richards
OYUNCULAR: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Peter Bowles, Verushka, Ronan O'Casey, John Castle, Jane Birkin, Gillian Hills, Reg Wilkins, Tsai Chin, Harry Hutchinson, Jill Kennington, Peggy Moffit, Rosalem Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire Mary Kahl
YAPIM: Carlo Ponti ve MGM
SÜRE: 110'

ZABRISKIE POINT (1970) Zabriskie Noktası

KONU VE SENARYO: Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Tonino Guerra, Sam Sheppard, Clare People
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Alfio Contini
KURGU: Michelangelo Antonioni'ye Franco Arcalli asiste etti
YÖNETMEN YARDIMCISI: Rina Macrelli, Robert Rubin
MÜZİK: Pink Floyd, The Kaleidoscope, Jerry Garcia, Musica Elettronica Viva, John Fahey, The Grateful Dead, Rolling Stones, The Youngbloods, Patti Page, Roscoe Holcomb
MÜZİKAL DANIŞMAN: Don Hall
DEKOR: Dean Tavularis
GİYSİ: Ray Summers
OYNAYANLAR: Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor, Joe Chaikin'in Açık Tiyatrosu, Paul Fix, Bill Garaway, G.D. Spradin, Kathleen Cleaver
YAPIM: Carlo Ponti, MGM
SÜRE: 110'
İLK GÖSTERİM: 9 Şubat 1970, New York



CHUNG KUO CINA (1972) Çin

Michelangelo'nun bir programı
METİN: Andrea Barbato
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Luciano Tovoli
KURGU: Franco Arcalli
YÖNETMEN YARDIMCISI: Enrica Fico
SES: Giorgo Pallota
MÜZİK DANIŞMANI: Luciano Berio
YAPIM: RAI
SÜRE: 240'

PROFESSIONE: REPORTER / THE PASSENGER (1974) Yolcu

ÖZGÜN KONU: Mark Peploe
SENARYO: Mark Peploe, Peter Wollen ve Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Luciano Tovoli
KAMERAMAN: Cesare Allione
KURGU: Franco Arcalli, Michelangelo Antonioni
MÜZİK DANIŞMANI: Ivan Vandor
DEKOR: Piero Polletto
GİYSİ: Loise Stjensward
OYUNCULAR: Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry, Stephen Berkoff, Ambroise Bea, Jose Maria Cafarel, James Campbell, Manfred Spies, Chuck Mc Vehill, Angel Del Pozo, Narcisse Pula
YAPIM: Carlo Ponti, MGM
SÜRE: 124'

IL MISTERO DI OBERWALD (1980) Oberwald Esrarı

Jean Cocteau'nun "Çift Başlı Kartal" oyunundan ekrana uyarlayan Michelangelo Antonioni ve Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Luciano Tovoli
KAMERAMANLAR: Gianni Bonaldi, Annibale Menin, Giuseppe Muraro
ELEKTRİK KURGU: Michelangelo Antonioni, Francesco Grandoni
RENK VE ELEKTRONİK EFEKTLER İÇİN DANIŞMAN: Franco De Leonardiis
YÖNETMEN YARDIMCISI: Wanda Lazzarino
DEKOR: Mischa Scandella
GİYSİ: Vittoria Guaita
OYUNCULAR: Monica Vitti, Franco Branciaroli, Elisabetta Pozzi, Paolo Bonacelli, Luigi Diberti, Amad Saha Alan
YAPIM: RAI
SÜRE: 123'
İLK GÖSTERİM: 3 Eylül 1980, 37. Sinema Bienali, Venedik

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA (1982) Bir Kadının Kimliği

KONU: Michelangelo Antonioni
SENARYO: Michelangelo Antonioni, Gerard Brach ve Tonino Guerra'nın katkısıyla
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Carlo Di Palma
KAMERA: Massimo Di Venanzo, Michele Picciaredda
KURGU: Michelangelo Antonioni
YÖNETMEN YARDIMCISI: Gianni Arduini
ÖZGÜN MÜZİK: John Fox
DEKOR: Andrea Crisanti
GİYSİ: Paola Comencini
OYUNCULAR: Tomas Milian, Chiristine Boisson, Daniela Silverio, Marcel Bozzuffi, Lara Wendel, Veronica Lazar, Sandra Monteleoni, Enrico Fico, Giampaolo Saccarola, Itaco Nardulli, Carlos Valles, Sergio Tardioli, Paola Dominguin, Arianna De Rosa, Pierfrancesco Aiello, Giarda Gerini, Maria Stefania d'Amario, Alessandro Ruspoli, Luisa della Noce
YAPIM: Giorgio Nocella, Antonio Macri
SÜRE: 128'
İLK GÖSTERİM: 23 Mayıs 1982, 35. Uluslararası Film Festivali, Cannes

ANTONIONI'NİN KISA METRAJLI FİLMLERİ

GENTE DEL PO (1943/47) Po İnsanları
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Pietro Portalupi
KURGU: Carlo Alberto Chiesa
MÜZİK: Mario Labroca
YAPIM: Artisti Associati
SÜRE: 9'

N.U. (NETTEZZA URBANA) (1948)
Şehir Temizliği
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Giovanni Ventimiglia
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Giovanni Fusco
YAPIM: ICET Milano
SÜRE: 9'

L'AMOROSA MENZOGNA (1949) Aşk Yalanı
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Renato Del Frate
KURGU: Michelangelo Antonioni
YÖNETMEN YARDIMCISI: Fracesco Maselli
MÜZİK: Giovanni Fusco
OYUNCULAR: Anna Vita, Annie O'Hara, Sergio Raimondi, Sandro Roberti
YAPIM: Warner Bros, Produzione Associata Filmus Edizioni Fortuna
SÜRE: 10'

SUPERSTIZIONE (1949) Batıl İnanç
KONU: Michelangelo Antonioni
YORUMLAYAN: Gerardo Guerrieri
GÖRÜNTÜ: Giovanni Ventimiglia
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Giovanni Fusco
YAPIM: ICET Milano
SÜRE: 9'

SETTE CANNE UN VESTITO (1949)
Yedi Baston, Bir Giysi
KONU VE SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Giovanni Ventimiglia
KURGU: Michelangelo Antonioni
YAPIM: ICET Milano
SÜRE: 10'

LA VILLA DEI MOSTRI (1950)
Yaratıklar Villası
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Giovanni De Paoli
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Giovanni Fusco
YAPIM: Filmus Roma
SÜRE: 10'

LA FUNIVIA DEL FALORIA (1950)
Faloria Teleferiği
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Goffredo Bellisario ve Ghedina
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Teo Usuelli
YAPIM: Teo Usuelli
SÜRE: 10'

RENAULT 9 (1983)
Reklam Filmi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Alfio Contini
YAPIM: C.E.P.
SÜRE: 30'

RITORNO A LISCA BIANCA (1983)
BEYAZ ADAYA DÖNÜŞ
KONU VE SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Carlo Di Palma
KAMERA: Massimo Di Venanzo
KURGU: Michelangelo Antonioni
SES: Jeti Grigioni
YAPIM: RAI TRE
SÜRE: 9'
Gösterimi yapılmadı

FOTOROMANZA (1984)
Gianni Nannini'nin aynı adlı şarkısı için yapılan videoclip
KONU VE SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Luciano Tovoli
KAMERA: Giuseppe Tinelli
KURGU: Michelangelo Antonioni
YAPIM: Maurizio La Pira, Roma

ANTONIONI VE ÖDÜLLER

Antonioni'nin bütün yapıtına, 1966'dan başlayarak pek çok ödül verilmiştir. İtalya, Federal Almanya, ABD ve Fransa'dan aldığı onur ödüllerinin yanısıra, yönetmenin pek çok filmi çeşitli festival ve yarışmalar çerçevesinde sayısız ödülle taçlandırılmıştır. Bunların başlıcaları şunlardır: *Le Amiche,* için Venedik Festivali Gümüş Ayı; *L'Avventura,* için Cannes Festivali Jüri Özel Ödülü; *La Notte,* için Berlin Festivali Altın Ayı büyük ödülü; *L'Eclisse* için Cannes Festivali Jüri Özel Ödülü; *Desserto Rosso,* için Venedik Altın Ayı ödülü; *Blow Up* için Cannes Festivali Altın Palmiye ödülü.

ANTONIONI'NİN KISA METRAJLI FİLMLERİ

GENTE DEL PO (1943/47) Po İnsanları
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Pietro Portalupi
KURGU: Carlo Alberto Chiesa
MÜZİK: Mario Labroca
YAPIM: Artisti Associati
SÜRE: 9'

N.U. (NETTEZZA URBANA) (1948)
Şehir Temizliği
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Giovanni Ventimiglia
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Giovanni Fusco
YAPIM: ICET Milano
SÜRE: 9'

L'AMOROSA MENZOGNA (1949) Aşk Yalanı
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Renato Del Frate
KURGU: Michelangelo Antonioni
YÖNETMEN YARDIMCISI: Fracesco Maselli
MÜZİK: Giovanni Fusco
OYUNCULAR: Anna Vita, Annie O'Hara, Sergio Raimondi, Sandro Roberti
YAPIM: Warner Bros, Produzione Associata Filmus Edizioni Fortuna
SÜRE: 10'

SUPERSTIZIONE (1949) Batıl İnanç
KONU: Michelangelo Antonioni
YORUMLAYAN: Gerardo Guerrieri
GÖRÜNTÜ: Giovanni Ventimiglia
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Giovanni Fusco
YAPIM: ICET Milano
SÜRE: 9'

SETTE CANNE UN VESTITO (1949)
Yedi Baston, Bir Giysi
KONU VE SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Giovanni Ventimiglia
KURGU: Michelangelo Antonioni
YAPIM: ICET Milano
SÜRE: 10'

LA VILLA DEI MOSTRI (1950)
Yaratıklar Villası
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Giovanni De Paoli
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Giovanni Fusco
YAPIM: Filmus Roma
SÜRE: 10'

LA FUNIVIA DEL FALORIA (1950)
Faloria Teleferiği
KONU: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ: Goffredo Bellisario ve Ghedina
KURGU: Michelangelo Antonioni
MÜZİK: Teo Usuelli
YAPIM: Teo Usuelli
SÜRE: 10'

RENAULT 9 (1983)
Reklam Filmi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Alfio Contini
YAPIM: C.E.P.
SÜRE: 30'

RITORNO A LISCA BIANCA (1983)
BEYAZ ADAYA DÖNÜŞ
KONU VE SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Carlo Di Palma
KAMERA: Massimo Di Venanzo
KURGU: Michelangelo Antonioni
SES: Jeti Grigioni
YAPIM: RAI TRE
SÜRE: 9'
Gösterimi yapılmadı

FOTOROMANZA (1984)
Gianni Nannini'nin aynı adlı şarkısı için yapılan videoclip
KONU VE SENARYO: Michelangelo Antonioni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Luciano Tovoli
KAMERA: Giuseppe Tinelli
KURGU: Michelangelo Antonioni
YAPIM: Maurizio La Pira, Roma

ANTONIONI VE ÖDÜLLER

Antonioni'nin bütün yapıtına, 1966'dan başlayarak pek çok ödül verilmiştir. İtalya, Federal Almanya, ABD ve Fransa'dan aldığı onur ödüllerinin yanısıra, yönetmenin pek çok filmi çeşitli festival ve yarışmalar çerçevesinde sayısız ödülle taçlandırılmıştır. Bunların başlıcaları şunlardır: *Le Amiche,* için Venedik Festivali Gümüş Ayı; *L'Avventura,* için Cannes Festivali Jüri Özel Ödülü; *La Notte,* için Berlin Festivali Altın Ayı büyük ödülü; *L'Eclisse* için Cannes Festivali Jüri Özel Ödülü;*Desserto Rosso,* için Venedik Altın Ayı ödülü; *Blow Up* için Cannes Festivali Altın Palmiye ödülü.

YAPI KREDİ